13–14

театарски гласник

БИБЛИОТЕКА
РО ФДУ — Скопје

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 13–14

СЕПТЕМВРИ—ДЕКЕМВРИ, 1980
СКОПЈЕ

СОДРЖИНА

Фадил Хаџиќ

ТЕАТАР, РЕПЕРТОАР, ПУБЛИКА — 3

Мирољуб Стојановиќ

ЗАВИДЕН НЕИЗВЕДУВАН ДРАМСКИ ОПУС — — — — — — — — — 6

Едвард Бонд

РАЗУМЕН ТЕАТАР — — — — — — 10

Радослав Лазиќ

ЕСТЕТИЧКАТА И ЕТИЧКАТА МИСЛА НА СТАНИСЛАВСКИ — — — 15

Томислав Османли

ХЕРМЕТИЧНИОТ ТЕАТАР НА ГРОТОВСКИ — — — — — — — 17

Ристе Стефановски

ТЕАТАРСКАТА УМЕТНОСТ НА ВИЗАНТИСКИОТ И СТАРОСЛОВЕНСКИОТ ПЕРИОД — — — — — 20

ПРОСТУВАЊЕ ОД ДРАГИ КОСТОВСКИ — — — — — — — — 28

ЌЕ НИ ОСТАНАТ ВО СЕЌАВАЊЕТО 34

ХРОНИКА НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР 40

ОД КРИТИКАТА... — — — — — 41

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД — — — 50

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ: Хисен Рамадани, Харалампие Поленаковиќ (претседател), Васил Иљоски, Дарко Дамески, Димитар Станковски, Ацо Дуковски, Ристо Стефановски, Георги Божиков, Џемаил Максут, Мехди Бајрактари, Димитар Гешоски, Благоја Николов, Блаже Алексоски, Тодор Максимов, Ниче Василев, Томислав Спасовски, Димитрие Османли, Захарија Смаќоски, Лилјана Мазева, Хилда Кондовска, Иван Ивановски (заменик претседател), Петре Бакевски, Ристо Лазаров, Томислав Османли, Наци Ндоци, Јордан Плевнеш, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА: Ристо Стефановски (одговорен уредник), Витомир Митевски (уредник), Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски и Слободан Унковски.

Подготвува: Витомир Митевски

Лектура: Јелица Инадеска

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

излегува двомесечно (освен во јули-август)
Цена на еден примерок: 10 динари (за двоброј 20 динари)

Жиро-сметка: 40100-603-149

Адреса: Драмски театар, Шекспирова 15, 91000 Скопје
(за „Театарски гласник")

Печати: Графички завод „Гоце Делчев" — Скопје

Тираж: 1.000 примероци
Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Издавањето на „Театарскиот гласник" е овозможено со материјалната подршка на Републичката заедница за култура на СРМ и Градската заедница за култура на Скопје.

Театар, репертоар, публика...

По повод Југословенското советување за програмската политика на нашите театри одржано во Бања Лука.

ФАДИЛ ХАЏИЌ

Кога зборуваме за програмската политика на нашите театри, немојте да ми замерите — ми се наметнуваат некои ироничми мисли. Во тезите што ги добиваме се поставува во разни форми прашањето — како општествено да се делува на изборот на дела и како да се прават театарските репертоари.
Прашањата се добри — а одговорите би можеле да бидат мошне едноставни. Ние сме народни театри, така барем пишува на нашите фирми, и би требало да ги правиме репертоарите за народот и по желба на тој народ. Меѓутоа, народот и критиката, од чии судови општествениот углед на театрите доста зависи, ретко возат на ист колосек. Народот и критиката често не мислат исто.
Би требало значи, или да се менува народот или критиката или пак по пат на вакви општествени договори да се настојува мислењето на критичарите и народот да се приближат до таа мерка театрите да бидат навистина народни.

За да не ме обвини некој не би ме обвинил поради симплифицирање на овој проблем, дозволете ми да навлезам малку подлабоко под кожата на тој народ за кој би требало да играме.

Дали некој, за едно вакво советување, има направено социолошка студија — како денеска изгледа и колку е образован театарскиот гледач. Мислам дека денеска една таква научна анализа би ни била добредојдена. Како можеме да зборуваме за репертоарот и за неговата физиономија ако не знаеме кој е тој што тоа му го нудиме? Како можеме да ги знаеме барањата на тој гледач — ако не ја знаеме неговата физиономија и школуваност, неговиот вкус и афинитети?

Моја лична, приватна пасија е студирање на публиката. Често сум во гледалиштето и ги анализирам посетителите и нивните реакции.

Дозволете да ви го претставам просечниот гледач на нашиот загребски театар, онака како што го имам запознаено.

Тој е најчесто стар помеѓу 18 и 30 години. Во шеесет проценти случаи е школуван, со завршено средно училиште или факултет. До 30 проценти на случаите тој е од иста старосна доба, но има пониска стручна класификација — тој е од фабриката, главно доведен од аниматори, понекогаш по своја волја, а некогаш со убедување. Дури и тие 30 проценти посетители кои немаат средни и високи школи, туку се индустриски работници, имаат често доста информации во главата добиени преку печатот, филмот и телевизијата.

Гледачот кој ви го претставив доаѓа во театар од љубопитност која ги карактеризира модерните, современи млади луѓе. Тие исто така, како што ги интересира театарот, покажуваат интерес и за разни научни и општествени области, политика, спорт или автомобилизам. Тие се политизирани во најширокото значење на тој збор.

Тоа е модерен, современ човек кој се однесува лежерно, размислува слободно и отворено, мошне е критичен и ако почувствува потреба немилосрден е во своите опсервации. Тоа се оние млади луѓе кои често не изненадуваат кога ќе ги чуеме на улица или во некоја јавна дискусија — со своето бистро, неконвенционално однесување. Тие ја мразат фразата и затоа понекогаш за нив создаваме погрешни заклучоци мислејќи дека се недруштвени.

Тој гледач, ако претставата му е здодевна, нема да биде импресиониран од името на писателот и нема да ја лаже околината и себе си дека тоа му се допаѓа. Тој е ослободен од таа лажна пристојност на која ние старите често робуваме научени така од нашите австроунгарски татковци.

Гледачот, чиј личен опис ви го презентирав — денес исполнува 85 проценти од театарските салони. Останатите петнаесет проценти се постари луѓе, некои од нив се обожаватели на театарот од гимназиски денови, а еден мал процент се случајни намерници. Тажен е фактот што во овие 15 проценти посетители кои ретко одат во театар спаѓаат и интелектуалци од сите области, инженери, лекари, агрономи, дури и еден дел на писатели, кои како што велат, не стасуваат за театар поради презафатеност. Сите тие сепак наоѓаат време за сите викенди, јагниња на ражен, службени и неслужбени вечеринки и останати зјапања во телевизо-

рот, но театарот не ги привлекува често ни со бесплатни официјални карти.
За утеха на театарот, тој вид на интелектуалци не оди повеќе ни во кино.

Значи, ни останува оној млад, современ гледач кој денеска е главен потрошувач на театарските репертоари. Како што веќе рековме, тој не сака да се досадува во таетарот, но тоа не значи дека тој бара забавиште во театарот. Напротив, тој ист гледач е мошне одбоен и критички расположен ако му се нуди лесна, естрадна импровизација, исто како што е оштар критичар на театарот кој му продава помодни, здодевни или лажни текстови под фирма на големи естетски иновации.

Тој гледач, иако живее во земја на гуслари, не смета дека треба да ужива во патетично, анемично филозофирање и сценско гусларење.

Некој можеби ќе забележи дека премногу го идеализирам тој млад гледач, но јас останувам на тој впечаток, бидејќи често пати го имам проверено.

По моја лична, и разбирливо, субјективна оценка — репертоарот би требало да се прави за тој гледач. Би морале повеќе да ги анализираме неговите барања и на еден спонтан, а не кампањски, начин да го вклучиме во работата на театарот. Сум среќавал театри кои тоа го прават, а тоа се најчесто мали театри. Добар дел наши театри својот гледач сеуште го третира како незрело суштество, како нешто што треба да се одгледува, да не речам — да се дресира за гледање на театар, очекувајќи таа дресура да ја изврши времето.

Тие што мислат така, а често се сметаат и за стручњаци за театар, повеќе се преокупирани со успеси на фестивалите и тркалезните маси, каде што всушност и вистински гледачи нема, и се се одвива во тесниот круг на професионални дегустатори.

Денеска, репертоарите во поголем број случаи се кројат мошне демократски, со полно учество на оние кои работат во театарот, но не и демократски во однос на гледачот, односно на оние општествени фактори кои со својот труд го финансираат театарот.

Постојат, три, четири начини како денес се формира репертоарот.

Првиот начин е кога самите членови на театарот, главно актери во советите, бираат дела. Тие се, што е сосема нормално, мошне субјективни во читањето на делата — напнато го очекуваат ликот што самите би го заиграле. Ако тука не се најдат, во поголем број на случаи делото го сметаат за неинтересно. Драмските писатели често мислеле дека театрите сакаат дела со помалку улоги, бидејќи тоа е поефтино, но тука се мамат. Театарските управи, поради куќниот мир, се почесто сакаат да вработат што е можно повеќе актери, па оттаму се пиесите кои имаат онолку улоги колку што се актерите на платниот список. Нушиќ, се чини, тоа добро го знаел и им дал шанса на сите, па дури и сценските работници можеле да добијат улога, ако ништо друго, барем џандар кој донесува писмо. Тој плурализам на лични интереси е уште посмешен во операта, каде што изборот на дела е ставен под лупа на оние солисти, кои себе си сакаат да се видат во насловни арии.

Вториот начин — како се крои репертоарот, го имаме благодарение на нашиот таканаречен режисерски театар. Денеска режисерите владеат со театрите, ги има малку квалитетни и секој што донекаде вреди, а е поканет од театарот — има право да избере и пиеса. Тоа е јавна тајна против која никој ништо нема ако се излезе добро, само таа вистина треба да се каже за да се немаат илузии дека репертоарот во целина го бираат општествените тела во театарот.

Театарот често се крои и според личните опсесии на драматургот. Тие луѓе читајќи стручни книги и завршувајќи определени студии, а бидејќи се од крв и месо како и сите ние — ќе се заљубат во некоја епоха, правец или писател. Поради тоа таквиот драматург ќе потури во репертоарот на својот театар и понекоја пиеса за која нема ни половина актери во својот ансамбл или ќе тера некого да го игра Хамлет иако тој душа дал за Ујка Васо. Таков драматург не е премногу опасен доколку сето тоа го прави од некое лично задоволство, или за своја душа, потежок случај е кога тој сака по секоја цена да и покаже на јавности како знае сè, па прави безживотен, препаметен и сколастичен репертоар, тешко сварлив за својата средина.

Постои и вид на репертоар кој би можеле да го наречеме „перпетуум мобиле". Тоа е репертоар кој се прави сам од себе. Всушност, во театрите со денови се расправа, комбинира, се одлагаат решенија, а ништо конкретно не се заклучува — па тогаш во последен час, кога ќе наидат некакви рокови, се уфрла во репертоарот некаква пиеса кон која сите се резервирани, но нема друг излез. излез.

Бројот на вакви пиеси кои упаѓаат во репертоарот како слепи патници, не е мал. Постојат уште различни начини како се прави стихиски репертоар, па тогаш во него се става еден Шекспир како „вегета", за да има помудар вкус.

Меѓутоа, да му се вратиме на оној млад гледач кој денеска го исполнува гледалиштето. Како да се стапи во контакт со него и заеднички да се формира репертоарот? Како да се сруши таа бариера која упорно ја

градиме со теоретски филозофирања за естетиката на театарот?. Определувајќи многу сопствени креативни неспособности со фактот — дека гледачот тоа не го сфаќа?

Гледачот сфаќа, но ние не сфаќаме или не сакаме да сфатиме дека фразата ни се вовлекла не само во весниците, во јавниот речник — туку, за жал, и во рецензиите на уметничките дела. Многу фразираме за театарот и уметноста, сме заборавиле да зборуваме едноставно, животно, иако постојано ја цитираме онаа позната мисла дека едноставноста е најголема уметност. Малку се денеска критичарите кои така прават, а повеќе оние од чии критики ни Интерпол не ќе може да открие дали претставата била добра или лоша, па се прашуваме — зошто таа енигматичност?

Што тука криеме од нашите гледачи или од читателите на весниците? Ја криеме ли нашата немоќ или сакаме со естетизирачки фрази да ја мистифицираме јавноста? Да се присетиме како Матош и Скерлиќ знаеја да бидат едноставни во своите оцени, па тоа сепак воопшто не ја намалуваше вистинската стручност и мудрост на нивните текстови. Средствата за јавно комуницирање, културните рубрики во нив се во прв ред одговорни за тој пишан збор за театарот. За жал, редакциите кои ригорозно ги следат економските, надворешно-политичките и други рубрики, уметноста ја препуштаат на укусот или невкусот на поединецот, зашто тоа не е политичко подрачје, па од тоа, дали се пишуваат глупости — не може уредникот да го заболи глава.

На крајот, се поставува прашањето — како сето тоа — театарот, сретствата за информирање и публиката да се здружат во програмската политика на нашите театри.

Дали Социјалистичкиот сојуз и неговите секции се место каде што тоа би можело успешно да се обавува? Дали ваквите собири, а нив ги имаше доста во последните неколку години во разни форми — се место каде би можело да се побарат некои конкретни решенија или се ова само дебатни клубови? Дали СИЗ-овите за култура се тие тела каде што освен драматичните распределби на парите би можело мирно да се разрешуваат и репертоарните дилеми?

Во Нови Сад, каде што разговаравме за театарот пред две години, беа искажани доста свежи и вистински мисли, што сосема разбирливо, не може да се види од краткото резиме на тоа советување што овдека го добивме. Тоа не би се видело, сосема сигурно, ниту од заклучоците ако беа направени. Јас сум еден од таа работна група, бидејќи такви заклучоци од разни собири на оваа тема имаме колку што сакате и никој жив, дури ни во театарот, не ги чита, бидејќи се премногу воопштени и никого со ништо не го обврзуваат. Јас поскоро би сакал, наместо научна анализа за посетеноста на нашите театри со утврдена социолошка физономија на тој посетител за кого што работиме.

Би требало, ми се чини, да се најде еден животен и практичен начин за ваквите собири дададат вистински плод. Освен репертоарот постојат повеќе дилеми кои овој момент сериозно ги мачат театарските управи.

Што е тоа управник или директор на театар и дали таа личност е воопшто веќе потребна? Во весниците има се повеќе написи на таа тема, каде што егзистенцијата и статусот на тоа лице кое се вика директор на театар — се става под прашалник.

Потоа, прашањето околу селективноста и реизборноста на ансамблот. Потоа прашањето — како и со кое волшебно стапче да се утврди финансиската вредност на репертоарната програма, што инаку го прават СИЗовите, па главно тој Гордиев јазел после многу караници да го решат така што на сите ќе им дадат 12 или 15 проценти механичко покачување на минатогодишната свота. Можеби само тоа едно прашање, утврдување на цената на репертоарот, со определени консеквенци за лоши програми, ако би пронашле конкретни решенија — би било доволно преку ноќ ја поправиме нашата репертоарна програмска политика зголемувајќи ја одговорноста на театарот.

При тоа постои и опасност да го комерцијализираме театарот, што не е добро — како што не е добра ни друга крајност, полупразниот театарски салон да ни биде главен доказ дека имаме претстави од високи естетски вредности.

Социјалистичкиот сојуз, односно неговите секции за култура, би можеле нешто конкретно да сторат — што до сега не беше случај, барем не кај нас во Загреб, секоја сезона да се азврши со еден стручен разговор за изведениот репертоар, но под еден услов, тоа да не биде дијалог секогаш на исти лица од театарот и културата.

Ние често живееме во еден културен аквариум каде што за секој ваков собир однапред се знае кој на него ќе присуствува, па донекаде и што на него ќе зборува, а тоа сигурно дека не е добро и тоа не е врска со гледачот — туку едно сериозно затворање во сопствената театарска лушпа.

Завиден неизведуван драмски опус

ПЕТНАЕСЕТГОДИШНИНА ОД СМРТТА НА СТАЛЕ ПОПОВ

МИРОЉУБ М. СТОЈАНОВИЌ

Книжевно историската статистика и до сега покажуваше дека Стале Попов е најпродуктивен македонски прозен писател, како што и статистиката на библиотекарите на почвата на Македонија од појавата на вториот дел на Крпен Живот 1954 година, несуден роман првенец на македонски јазик, секоја година покажуваше дека овој автор е најчитан писател во Македонија. Книжевно-историската наука, меѓутоа, не ни насетуваше дека Стале Попов во необјавеното наследство остави исто толку страни литературни текстови, меѓу кои и голем број на српски јазик, пишувани во периодот помеѓу 1927, от кога датира неговиот прв текст, до 1941 година. За книжевната јавност во Македонија денес, а особено за македонската наука за книжевноста, интересно е дека овој автор во тоа време правеше многу сериозни книжевни обиди на македонски јазик, а уште е поинтересен фактот дека досега кон некодификуваниот македонски јазик во моментот кога јавно се правеа обиди да се оспори македонскиот народ и Македонија. Стале Попов својот народ го бранеше со општественоисториски аргументи, постоење на територија, постоење на национална традиција и, што е за нас посебно интересно и значајно постоење на македонски јазик на кој ги пишуваше овие политички, навистина необјавени (што е и разбирливо) расправи.

Кога широката јавност на Македонија, со уводот во интервјуто објавено во „Нова Македонија“ 16 октомври 1960 г., дека Стале Попов направил многу успешна адаптација на комедијата „На своето тело господар“ од Славко Колар, користејќи го марксовиот говор и народниот живот како основа за постигнување на комично, и дека оваа адаптација по изведувањето во Велес доживеала голем успех кај публиката. Малку беа оние кои знаеја дека Стале Попов се занимава и со пишување на драмски текстови. Во тоа, меѓутоа, беа упатени и некои режисери, за кои Стале сметаше дека се квалификувани и добронамерни, управата на Народниот театар во Скопје, и некои политичари. Се работеше за тоа дека писателот својата комедија „Стар ерген“ ја прати во Прилеп на тамошниот режисер во Народниот таетар — Мирко Стефановски за оценка и ставање на репертоар, а еве и некои детали од одговорот на режисерот:

„5. Нешто што мене најповеќе не ми штима. Проблемот кој го обработуваш — некако: мажачка — е проблем кој во нашите современи услови се повеќе добива нови форми. Да се разбереме целокупното решавање, скицирање на претставата ми се чини би требало да биде на еден посовремен начин и колку може повеќе да се избегне вулгарно битовиот елемент. Дури и уште повеќе самата архитектоника на пиесата да добие посовремени форми. Тука ми се чини твоја слабост и недоволното познавање на сцената и нејзините законитости, се разбира тука многу нешто може да направи и поправи режисерот, но извонредно важни се интенциите на афторот. Значи целата проблематика на „Стар ерген“ трпи од недостиг на едно посовремено театарско гледање“ Овој одговор на режисер на еден од професионалните театри во Македонија и во останатите елементи, кои овде не ги цитираме, укажува на недоволно познавање на драматургијата, на неизграденоста на ликовите, на некои јазични недостатоци и сл., но и на неоспорна духовитост на авторот: „Пиесата ја прочитавме без прекин и на многу места слатко се изнасмеавме. Особено добро ја прими сценографот („П. Ангеловски — прим. М. М. Ст.) кој меѓу другото е скоро застарен ерген, и кој се одушеви од тематиката на пиесата, наоѓајќи многу моменти од нашето секидневие и од нашата современа проблематика, особено во нашите помали македонски градчиња.“

Не навлегувајќи во тоа колку режисерот бил во право без намера да ја анализираме доследноста на овој одговор сам по себе и во контекстот на репертоарската политика на театрите ширум Македонија педесеттите и шеесетите години, должни сме да напомeнеме дека оваа комедија е напишана во 3 чина и дека претставува драмска адаптација

на истоимениот расказ од 50 чукани страници и дека е сочуван само третиот чин од комедијата во автограф со обим 7, а формат А—4.

Кога би сакале, со оглед дека во наследството на писателот не најдовме никакви трагови на побуна, би можеле да претпоставиме дека овој одговор писателот го прифатил релативно мирно, но тоа секако не може да се рече за драмата „Патот на слободата“ („Низ маки од радост и среќа“), која е пишувана во 4 чина 1954—55 година и е понуден на Народниот театар во Скопје. Од разговорот со Илија Милчин, кој според сопствените зборови, во тоа време воглавном самостојно одлучувал за репертоарската политика на театарот, дознаваме дека Стале навистина нудел еден текст, но дека тој не се сеќава за насловот на таа драма. Според содржината која му останала во помнење, лесно се врши идентификација со драмата „Патот на слободата“. Илија Милчин на писателот му одговорил дека во драмата нема доволно драматика, дека линијата на дејствието не е консеквентно спроведена, дека ликовите се еднострано насликани и дека поради тоа театарот не е во можност да ја стави на репертоар. Како што е познато театарот го почитуваше овој став, но Стале нѐ остана на тоа, бидејќи беше цврсто убеден дека првата македонска драма со тема од Народноослободителната војна треба да биде изведена и дека нејзиното изведување би имало не само публика, туку и голем идеен и естетски ефект, до колку сериозно би се работело на нејзината реализација. За да го убеди театарот да ја постави дрмата, писателот напиша и едно писмо наменето за Централниот комитет на Партијата за кое не се знае дали е упатено. Во наследството најдовме и афтограф на тоа писмо. На писмото нема датум, но врз основа на податоците од него може да се заклучи дека е пишувано 1959 или 1960 година („Уште пред пет шест години јас напишав една драма со мотиви од НОВ која ја крстив „Патот на слободата“). Во својот предговор за драмата „Кратки објасненија за работава“, која се наоѓа во составот на примерокот предложен на „Кочо Рацин“ за печатење на 5 декември 1956 година, Стале пишува: „Бидејќи досега немаме драмско дело од Народно ослободителна војна (барем јас не сум гледал на сцена) мислам дека оваа моја работа се нешто ќе придонесе, ако не да се изведе на сцена, тоа барем да ги подбуцне нашите драмски писатели да дадат нешто од оваа област на литературата“.

Драмата е инаку радикална адатапција на големиот необјавен роман „Меѓу два огна“ (со големина 489 куцани страници), а нејзините 4 чина распределени се на 91 чукана страници текст и го следат оној содржински тек кој е неговестен на книжевната јавност во печатени извадоци од романот под насолв „Колибата на дедо Стојко“ (Собрани дела том X, Наша книга, Скопје, 1976) и „Под окупацијата“ („Стремеж“, бр. 5, Прилеп 1961).

Наследството на писателот исто така сликовито ни зборува за неговиот однос кон театарот, откривајќи го при тоа и културниот творец, кој не беше ни индиферентен во однос на бројните прашања на театарскиот живот во својата средина. Афтографот есеи под наслов „Потреба за жива сцена“, бидејќи направи историски дигресија и се повика на човековата потреба да ги „ублажи своите тешкотии и да ја разбие тагата со смеа“ асоцира на грчкиот театар и се заложува за жива сцена при Куклениот театар во Скопје. Во продолжението на своето размислување зборува и за политичката функција и класната суштина на театарот, третирајќи го во историски контекст и одредувајќи му нова општествено политичка функција во новото општество. Во склад со тие свои сфаќања тој се залага за нова сцена, која ќе спрема претстави за младината која во тој момент по негово убедување, нема соодветна програма. И овој текст нема датум кога е напишан, но врз основа на податоците на хартијата, која што ја користел писателот, може со голем процент на веројатност да се каже дека настанал во текот на 1952 година.

За останатите драмски текстови на Стале Попов, пред да се открие неговото наследство, сем од усни разговори и најави на неговите пријатели и роднини, немаше никакви податоци.

Денес, меѓутоа, кога располагаме со огромен број ракописи меѓу кои и со ракописи на единаесет драмски текстови на македонски јазик и со една драматизација и обид за оргинална драма на српски јазик, со леснина можеме да констатираме дека пред себе имаме еден автор, кој по својот опус се нареди меѓу најпродуктивните драмски писатели во Македонија.

Општата констатација за целокупниот драмски опус, со исклучок на неколку наслови, претставува драматизација на сопствени текстови или адатапција на текстови на современиците. Тие исклучоци се „Гурбетчии“, „Работа на полицијата во кралевина Стрмоглавија“, „Забувале тапаните“ и започнатата едночинка „Родителско учителска средба после првото полугодие“.

„Гурбетчии“ е социјална драма во еден дел, големина триесет густо чукани страници, а ги опишува настаните во предвечерието на социјалистичката револуција. Пишувана е веројатно непосредно по ослободувањето и

таа спаѓа во редот на содржајните и нап-на литература, која ја осудува експлоатаци-јата низ сликање на социјалната зависност и побуната на печалбарите.

„Работа на полицијата во кралство Стрмо-главија“ сочувана е во афтограф на 158 ст-раници, формат А6, распоредени во три чи-на. По кохерентноста на драмското дејствие таа не става во редот на содржајните и нап-нати текстови, па лесно можат да се издво-јат чинови и да се прикажуваат како едно-чинки што би било и препорачливо, со оглед на тоа дека нема единство на дејствието што е неопходно за задружување на вниманието на гледачот. Освен автографиите други при-мероци не се сочувани и покрај тоа што деј-ствието се случува во Битола, може да се доведе во врска и да се смета како продол-жение на прозата „Еден ден во полицијата“ чие дејствие се случува во Лесковац, а уш-те повеќе што се јавуваат исти личности и што драмата започнува на српски јазик со дидасколии на македонски, за веќе на тре-тата страница, авторот дијалогот да го пре-дидаскалии на македонски, за веќе на тре-фрли на македонски.

„Пазарџии“ весела претстава во два чина, првобитно замислена да има три, писателот со големо лично жалење не успева да го ост-вари, бидејќи 17 август 1962 во Свети Размо констатира дека таа година не успеа да го напише III чин, и продолжува „Свети Раз-мо, 26. VII. 1963 г. III чин ни во 1963 не го напишав, ни во 1964 не го напишав. Еве ја 1965. Се наоѓам во Нишка Бања, ама сега не знам ни што да пишувам како III чин. Зна-чи ќе остане во овие два чина. 17. I. 1965 С. П. Нишка Бања“.

Покрај автографот сочуван е и еден отчу-кан краток примерок како и еден неком-плетен. Инаку, пиесата е пишувана 1960 го-дина, а пречукана 1963. Сочуваниот дел е драматизација на подолгата хумористична проза „Марковци на пазар“.

„Македонски Марко“ е драматизација на ис-тоимената проза. Има 70 страници чукан текст, а работена е со амбиција да биде сце-нарио за филм. Според материјалот кој го содржи како и по занимливостите на слу-чките кои ги опишува, секако заслужува и внимание.

„Семејството Турли тава“ е драматизација на истоимената проза замислена во три чи-на, а по повод драмскиот текст „Забувале тапаните“ и самиот Стале Попов во поднас-ловот пишува: „Одамнешен обид да се нап-рави драма по горната песна“. Недоврешено. Само обид.“ Ова е всушност само обид да се напише фолклорна драма, и кога би била до-вршена (има само 36 страници автограф на тетратка формат А—5 без датум на поста-нокот). во смисол на развојот на сите дејст-вија па макар и со анегдотски волумен би можело да се приближи до „Бегалка“ од Ва-сил Иљоски која одеше на поколение на сце-ните ширум Македонија.

„Родителско учителска средба“ според увод-ните напомени кои се единствено и напиша-ни, би требало да биде едночинка од учи-телскиот живот со дидактичка поента и по тоа не би се разликувала од просветителска-та драмска книжевност на писателите од деветнаесеттиот век, со тоа што овде нема богови и вили, а во значителна мерка е ос-лободена д сентимент остварени се само два на 33 густо чукани страници. Дејствието на оваа сатира се случува во педесеттите го-дини „некаде секаде во Југославија“, а нас-ловот може да биде и „Папазјанија“ (или како сакате)“. Вперена е против критичкиот хермафродизам како и против политизира-ње за секое прашање и по секоја цена, што беше карактеристично за времето кое го об-работува.

Додека првиот дел е позгуснат и е створена добра основа за пишување на текстови со интензивен заплет, вториот дел кој обра-ботува семејно „конференција“ многу е раз-воднет и како да се остварува само поради тоа да се прераскаже дејството. Оваа драма како впрочем и останатите текстови не е изведувана, а не е забележано ни настоју-вање таа да се направи.

„Словенско гостољубие“ е „весела пиеса во два чина (слики)“ и претставува драмска адаптација на истоимениот расказ. Во пр-виот дел се зборува за дедо Петко и содржи 13 страници автограф во тефтер со голем формат, додека вториот (веројатно за одне-сувањето и неволјите на внукот во градот) не е сочуван. Започнато е во Соко Бања 1961 г. а завршено во Свети Размо на 29. VII.1963. Дејствието се одвива скоро без зап-лет со многу нарација.

„Пејо и владиката“ е скеч работен според расказот со големина од 16 страници авто-граф во тефтер, а „Итар Пејо во берберни-цата“ е за две страници покус.

Со мало литературно искуство и без да ги познава условите за работа на било кој вис-тински театар, 1927 седнал да го драматизи-ра расказот на С. Кохомски. Стале како млад завршен богословец, како што самиот се претставуваше ставајќи го своето име на насловната страна под името на Михаил Пе-шиќ, претседател на битолскиот духовен суд, и преведувач на расказот, веројатно бил ис-полнет со силна желба да служи на она за што се припремал во богословијата. Од тие чувства сигурно се појавила и драматиза-цијата „Свештениковата тајна“ и големиот идеализиран лик на отецот Јован кој одле-жува 20 години, прогонат на робија иако

бил доволен само еден збор па заслужената казна да ја добие друг. Драматизацијата е правена со цел да ја истакне вредноста и силата на моралните принципи и наместо голем маченик за идејата и за моралните принципи во служба на верата, Стале оствари спротивен идеен став: драмата ја истакнува целата излишност бесмисленост и апсурдност на таквата жртва, а од мантијата на отецот Јован израснува еден огромен Дон Кихот, бескрајно тажен и трагичен. На тој начин наместо да допринесе за зацврстување на вербата за потребата на служење и жртвување, Стале го дига својот глас против. Без вистинско познавање на драматуршките принципи, со успорен ритам и чести отстапување во нарацијата и дескрипцијата, без вистинско сознание за естетската функција на спротивното дејствие, за кое овде имаше и доста материјал и доста разлози, тој се обидува своите 134 страници автограф, распоредени во 6 чинови, да послужат на верата и црквата. На тој начин 33 години пред премиерата „На своето тело господар“ во Велес, и во Битола и на српски јазик, доживува свое драматуршко крштевање. Ако е тоа и негов литературен првенец тогаш и храброста и неукоста се подеднакво „големи“. Судејќи според тефтерот во кој почна да го пишува вториот драмски текст на српски јазик „Гласот на совеста и според свештеникот — отец, кој овде требаше да ја одигра улогата на морален судија и страдалник, лесно се заклучува дека е пишуван 1931 година, значи 4 години по завршувањето на „Свештениковата тајна“. Бидејќи драмата не е завршена, воглавно поради тоа што Стале не успеал да излезе од конфузијата која, самиот ја предизвика, почнувајќи од ретроспекцијата, нам ни останува да погодуваме како би изгледала драма со толку квази психолошка помпа и духовна потиштеност. Впрочем целата граѓанска драматургија во нашата книжевност, во која по стилските и содржинските специфичности се вклучуваат и овие две драми, базирана е на негување на лажни идеали, измислен табу кои во дејноста на православната црква служела за успивање на прогресивната продуктивна свест.

Драмските дела на Стале Попов во целина имаат добри и лоши страни, и без оглед на негативниот став на театарските работници кон нив, се разбира доколку воопшто ни беа достапни, сем оние што ги споменавме. Овие дела заслужуваат да им се вратиме и посебно и детално да ги проучиме, бидејќи во нив има доволно автентичен материјал, и многу интересни настани, и доволно општествено-политички и естетички причини за таков пристап. Поголем дел од нив може да бидат и сценски активирани со извесни интервенции на режисер и драматург (нашите драматурзи често интервенираат и во случај кога имаат пред себе и врвна драмска литература) може да претставува сериозен предизвик и за театарските творци и за театарската публика. Тука пред се ја имаме предвид драмата „Патот кон слободата“, „Семејството Турли-тава, „Македонски Марко“, „Работата на полицијата во кралевина Стрмоглавија“ како и оние пиеси кои носат фолклорни обележја. На нашиот репертоар и без тоа многу често се наоѓаат пиеси со слична содржина. Сигурно дека различни творци во нив ќе бараат, ќе наоѓаат и ќе нагласуваат различни елементи, ќе интервенираат во смисла на згуснување на настаните или прилагодување на дијалогот, но фактот за значителното и значајното присуство на Стале Попов во македонското драмско наследство станува неизбежно.

Разумен театар

ЕДВАРД БОНД

Едвард БОНД (1934) е еден од најзначајните и најконтраверзните живи англиски и светски драмски писатели. Роден е и образуван во Лондон. Главни драмски дела му се **Женидба на папата** (1962), **Спасени** (1965) **Рано утро** (1968), **Тесен пат кон далечниот север** (1968), **Лир** (1971), **Море** (1973), **Бинго** (1973), **Лудиот** (1975), **Врзоп** (1978), **Жена** (1978) и **Светови (1979).**

Текстот **Разумен театар** спаѓа во неговите есеистички текстови, кои обично стојат како предговор на драмите и конституираат нивен целосен и консеквентен социолошки и антрополошки контекст. Тој е кус и елементарен увод во темите и убедувањата на Бонд кои во останатите пообемни текстови се детално развиени и аргументирани.

РАЗУМЕН ТЕАТАР

Секои дваесетина години се јавува нова генерација млади, гневни писатели. Тие имаат право да се гневни. Имаат и причини за гнев. Но каква полза од тоа што петпати во векот млади писатели ни кажуваат дека се гневни? Гневот може да биде предизвикан и од импотенција.

Не ќе сториме многу со обвинување на глупавите и надуени властодршци. Обвиненијата нема да им ја одземат власта. И не е доволно ако само покажеме каде води нивната злоупотреба на власта. Ние мораме да објасниме како тие ја стекнале таа власт и како ја одржуваат.

На капитализмот му е потребно да ја разбере природата на работите. Во оваа смисла тој ја употребува науката. Но капитализмот не сака да ги разбере луѓето, затоа што тоа би ја уништило измамата на која ја заснова својата сила. Така луѓето кои се под негова контрола полесно ќе се разберат себеси ,и тоа би го отежнало нивното контролирање. Капитализмот не сака да знае што сме, туку како можеме да бидеме манипулирани. За оваа цел тој ствара митологија за луѓето и нивното општество. Оваа митологија е неговата култура.

Капиталистичката култура која ги контролира науката и технологијата е опасна. Со право драмските писатели предупредуваат дека се готви апокалипса. Но тоа е само дел на вистината. Капитализмот не мора да води ниту кон фашизам ниту кон крај на светот. Овој вид песимизам е ирационален.

Капитализмот смета дека човекот е бестијално суштество, кое мора да се кроти со закон и поредок, со принуда и присила. Тоа е неговата митолошка претстава за човекот, од која не може да се ослободи освен ако не престане да биде капитализам. Затоа што ги користи ирационално, капитализмот веќе не може успешно да раководи со науката и техниката. Капитализмот е рационален само со работите и нивната употреба, а не со луѓето и нивните односи кон работите и себе самите. Со други зборови капитализмот веќе не ја изразува реалноста на точен и соодветен начин. Тој веќе нема своја култура.

Капитализмот со употреба на образование и морал им проповеда на луѓето лаги за нив и нивното општество. Ова го прави уште додека тие се деца па учењето има ефект. Но луѓето немаат трајна потреба да веруваат во лаги. Напротив, лагите се судруваат со нивното искуство. Сите луѓе се обидуваат, во поголема или помала мера, да го изразат своето искуство на точен и соодветен начин — значи разумно. Во време на капиталистички ирационализам, рационална култура може да се створи единство со изразување на искуството на работничката класа, со творештво во кое, се разбира, работничката класа ќе земе главна улога. Оваа разумна култура бара нови политички и социјални форми — и нови уметнички форми за стварање на нова слика за луѓето. Писателите можат да ствараат уметност само ако работат на стварање на ваква рационална култура. Само тогаш тие ја запишуваат вистината. Инаку пукаат во празно, ја кријат својата површност во длабок опскурантизам и реакционерство.

Современиот театар има примери од сите три вида.

Формата на новиот театар ќе биде епска. Ова име често погрешно се разбира делумно, затоа што формата не е доволно развиена. Епската пиеса кажува приказна и кажува зошто таа се случила. Така, таа има почеток, средина и крај поврзани на вистински начин. Апсурниот театар не е заинтересиран за овие работи. За него животот нема смисла: значи има почеток и крај, но нема средина. Буржоаскиот театар, пак, е заинтересиран само за анегдоти: со средина, но без почеток и крај. Не мора сите епски пиеси да покриваат векови ниту да доведуваат армии на сцена. Суштината на епскиот театар е во начинот на избор, поврзување и процена. Дури и ако зборува за двајца луѓе кои се караат во кујна, овој театар го влече својот метод и процена од разбирањето на сета човечка историја. Како инаку може да се оцени што е добро, а што зло? Буржоаските писатели веруваат дека само тие пишуваат со суптилност и осет, а дека епскиот театар е апстрактен и нехуман. Вистината е токму спротивна. Нивната суптилност и осет се всушност неодреденост и нецелосност. Тие се обидуваат да најдат значење во случајното. Но вистинското значење на случките може да се одреди само ако се разбере пошироката историска структура. Затоа епската форма е единствена театарска форма која може да створи суптилност и осет — и нијанса и хумор и добар вкус и она што е човечки интимно и лично. Буржоаскиот театар е декадентен, затоа што го нема ова чувството пропорција. Не смееме да судиме за неговиот усет и суптилност според задоволството што им го пружа на уморните бизнисмени. Така тој евтино би поминал. Треба да го цениме во однос на плиткоста и незрелоста на пиесите од кои се воодушевуваат неговите интелектуалци.

Гневот и апокалипсата не се доволни. Театарот мора да укаже на причините на човековото страдање и изворите на човековата снага. Јасно да покаже зошто културата на капитализмот е нихилистичка. Мора да ја препише историјата, која е загадена со митологија и да и дале смисол на иднината за да ги постигне сите овие работи, потребен ни е разумен театар.

СОВЕТ ДО АКТЕРИТЕ

Актери
Немојте да се обидувате да го направите вашиот лик возможен
Луѓето прават невозможни работи
Немојте да велите „тој никогаш не би го сторил тоа“
Луѓето се однесуваат неочекувано
Немојте од ликот да правите еден човек
За жал секој човек е истовремено многу луѓе
Не грижете се ако дејствието не е доследно
Луѓето не се доследни
Прашајте се зошто не се доследни
Најдете го она што не е карактеристично за ликот
Најдете зошто ликот престанува да биде свој човек
Во овој свет сеуште не сме очовечени
Некои се обидуваат да бидат
А други се касапи
Кога ќе помислите „тој никогаш не би го сторил тоа“ — почнете одново да работите
Можеби ќе успеете да сфатите
Зошто некој се бори за слобода, а друг е касап
Немојте да барате душа
Душата нема да ви помогне да сфатите што се случило
Таа е бел зајак изваден од шапка кога не може да се најде вистината
Душата не е мотив за играње на вистината
Немојте да се претварате во ликот
Тоа е невозможно и со тоа ја отфрлате одговорноста за она што го правите
Имајте го ликот, но не дозволувајте тој да ве има вас
Здружете го својот живот со она што писателот го нуди како полезно
Глумата го менува пишаниот збор и опишаниот гест
Како што ветрот ги менува облиците на облаците и алиштата
Зборовите се менуваат додека ги говорите и додека се слушаат
Без овие измени пиесата е дух од хартија

Обично се вели — ликот е по природа лут или весел
Колку малку ова ни кажува!
Есесовскиот стражар и затвореникот се весели
Нема една лутина или една среќа или една храброст
Но има само една правда
Што ако есесовскиот стражар е весел
Емоциите не не прават хумани
Ниту добрите дела не прават добри

Судете според ситуацијата, а не според
ликот и неговите дела
Еден изгладнет затвореник дава леб
на дете
И стражарот му дава леб
Знаејќи дека детето утре ќе биде
ставено во гасна комора
Дали стражарот е љубезен? Не, тој е луд
Но тој сепак извршил добро дело?
Не, тоа е дело на лудило
Истото дело може да има многу значење
Не постои душа заедничка за сите
Сè што имаме заедничко е разумот и со
него некои се штитат од лудило
Значи, покажете ни ја ситуацијата
Така ќе видиме како пороците и
доблестите
Често носат лажни имиња
Како некој кој се смешка додека
пиштолот му е вперен во грбот
Или маскиран човек на граница
За кого не знаете дали е бандит или
пријател на народот?
Не чекајте неговата маска да ви каже!

Некој рудар нашол злато во брдата
па купил нова облека и почнал добро
да се храни
Што ќе не научите ако ни го одиграте ова?
Отидите во брдата!
Сиромашните се сеуште сиромашни
Минатото сеуште е скриено, а иднината
сеуште несигурна
За срамота! Какво губење време!
Не ни покажувајте луѓе кои се
прилагодиле на овој свет
Изменети се начините на нивниот живот
— но не е и самиот живот
Нема тука што да се игра
Ни покажувате само дека рударот си ги
исчистил ноктите!

Ако продавачката на риби ни ја
покажете како паметна или
глупава
Не сте ни покажале зошто таа е продавачка
на риби
Нејзината памет и паметта на нејзиниот
муштерија не се исти
Не постои само една памет
Со онаа памет со која продавачката на
риби е лукава
Нејзиниот муштерија е можеби добра
мајка
Продавачката на риби не може да се
прикаже преку нејзиниот лик
Нејзиниот живот е одреден од нејзината
тезга
Од бурата што дува низ заливот
И го тресе платното врз нејзината глава
како крила од мршојад
Од сонцето што и ги засмрдува рибите
кои сиромашните минувачи не
можат да ги купат
Од влечењето кошници и ценкањето со
капетаните
Од говорењето на состанокот на
продавачи на риби
Од поткупувањето на изнајмувачот на
тезги
Од сè што претставува купопродажба
на риби

Двајца љубовници се во соба
Од кои едниот станува од креветот и
облекува кафеава туника
Уште двајца љубовници во некоја друга
соба
Од кои едниот плаче
Не делиме само една љубов
Не можете да ни ја покажете девојката
во кујната додека не ни
го покажете газдата
И кој владее во градот
Не можете да го дознаете часот ако не
го знаете векот
Некој засадил рози во својата градина
А со градот владеат гангстери
Овој гради висок ѕид околу градината за
да ги заштити цветовите
Кој може да ги види убавите рози?
Гангстерите го убиваат зад ѕидот
Кој може да ги види убијците?

Како ликот учествува во својата ситуација?
Со карактерни особини? Темперамент? Не!
Горд ли е? Зошто? Лут? Кога? Добар?
Со кого?
Ако не ја знаеме ситуацијата не знаеме
кој е добар, а кој лош
Може ли продавачката на риби да ја
одреди цената на рибата пред
да ја запознае состојбата на
пазарот?
Може ли да знае што прави пред да го
запознае светот во кој живее?
Песимизмот на еден човек и оптимизмот
на неговиот сосед
Можат да го изменат светот на ист начин
Што треба човек да сфати? Својот живот
Односно неговата ситуација и она што
го прави во неа
Неговиот живот не е она што си го
прави себе си
Туку она што го прави на својата
ситуација
Есесовскиот стражар не го сфаќа
својот живот
Вие ќе играте многу луѓе кои не го
сфаќаат својот живот
Но не сите од нив ќе носат униформа која
тоа ќе го покаже

Значи колку е важно **вие** да разберете!

Јасно е дека лик не може да се игра
Морате да го играте животот
Лик не може да се игра
Ова е парадокс но вистинит
Може да се објасни со параболата за
листот и едрото
Еден лист дувнат од ветрот го барал
своето стебло
И го викал ветрот на помош
Но најсилна бура не може да врати лист
назад на дрво
А кога чамецот ќе го крене едрото
Со истиот тој ветер ќе го мине морето
И дури ќе стигне до пристаниште во
најстрашна бура
Ликот е листот
А вие треба да го играте едрото
Она што го наречувате лик е само
единка
А единката може само попусто да вика
бура
Поединечниот живот може да се објасни
со животот на сите луѓе
Не мора да го сфатите неговиот лик
Потребно е да го сфатите неговиот живот
И да најдете начин да го покажете ова
разбирање
Човекот е или единка или сите луѓе
Вие морате да ги играте сите луѓе
Таков е театарот на разум
Играјте го ова сознание
Играјте го процесот на сознавање
Немојте да репродуцирате — не го
викајте ветрот
Пресудувајте!
Вашата игра нека покаже дека ја
разбирате историјата
Промените што ги прават луѓето и
промените што луѓето ги прават

Играњето сознание е како прозорец
Со добри пропорции и од чисто стакло
Кое ни го покажува светот
Ја доведуваме публиката до прозорецот
И таа гледа како живее
И како другите живееле пред неа и го
создале овој свет
И како тие можат да го пресоздадат
Ова може да биде многу полезно но не е
драма
Драма е следново:
„Човекот бара и наоѓа сознание"
Луѓето бараат и, кога ќе најдат
препознаваат дека тоа е вистинито
Затоа се викаат луѓе
Тоа е древниот копнеж кој ги влече кон
сцената
Добитокот оди на поток да ја угасне жедта
Пие и ја гаси жедта
Луѓето одат на поток и жедно пијат
Но не се заситуваат додека не си го
видат лицето во водата
Затоа се викаат луѓе
Гледаат дека се луѓе кои бараат да
разберат
Едип е истовремено будалест и мудар
Сознанието е вистина но не уметност
Во уметноста секогаш има правда
А во драмата значењето на правдата е
јасно
Во драмата човек научува кој е

Во неа покажуваме дека луѓето ја
преиспитуваат вистината
Ние знаеме работи кои за нашите предци
биле тајна
Но тие трагале!
Во нивните пиеси има лузни од разум и
важат за класични
Но ние имаме нови оружја и алати за
сознание
Правдата не е повеќе крик на оклеветените
Правдата е пренесена на оние кои клеветат
Водете нè со вашата глума низ овие
менливи времиња
Покажете ни ја правдата
За да ја препознаеме кога ќе излезе да
не пречека на улица

УМЕТНОСТА НА ПУБЛИКАТА

Глувиот напнато ја слуша песната
Сакатиот трча иако не може да ја добие
трката
Но на сцената актерот е само сенка
Сцената е метафора на светот
Во кој игра публиката
Кога се движиме употребуваме нивни
движења
Го зборуваме јазикот кој тие го усовршиле
Тагуваме затоа што тие тагуваат
И затоа што сме го проучиле нивното
тагување
Имаме хумор затоа што тие го имаат
Носиме нивни алишта
Пламенот не може да се запали сам себеси
Не постои некој странски јазик кој се
вика Уметност
Уметноста не создава некоја своја посебна
вистина
Нашата крв е тесто

Внимателно ја сликаме нивната борба
За да го покажеме костецот на класите
Прецизно да ги одредиме концептите кои
излегуваат

Од нивното искуство
За да го изостриме остриот ум
Да ја покажеме железната слобода
И глетката низ вратата
И дека таму на хоризонтот од овој
Е скриен уште еден свет

Што е уметноста?
Таа го става поединечното во рамка
Каменот во мозаик
Покажува како секоја случка се вклопува
во епската приказна
Така маршираме по континенти во
малечка соба
За два часа минуваме низ векови
Покажуваме како секој час води во
следниот
И како годините чекаат во секој ден
Го покажуваме министерот на владата
Кој се наоѓа во секоја кујна
Како стражара врз теснец
Ги проучуваме брановите — но секогаш
затоа
Што брановите не потсетуваат на набраната
веѓа на работникот
Умираме и се враќаме дома

Нашата форма: прецизноста и јасност
Нашиот алат; звук, боја и дејствие
Нашето оружје: смеа, гнев и расудување
Нашето лице е огледало во кое гледачот
го гледа своето лице
Во нас тој се проучува себе си и своите
пријатели
И како да се бори против израбувачот

Сакаме да покажеме како кризата го
ствара разрешението
Како публиката ќе пресуси за
разрешението кое им го нудиме?
Уметноста е повеќе од интелектуално
сознавање на вистината
Таа е социјална
Духот е световен
Публиката прашува: дали ова ќе ја
реши кризата
Која игра по нашите улици?
Ако разрешението е погрешно ние се
преправаме дека нивните куќи
се насликани кулиси
Но тие ги изградија куќите
И сознанието за светот
Стекнатото за време на градбата
Е сознание со кое се суди за вистината
Во уметноста и се друго
Која е публиката?
Пишуваме за оние кои носат цигли
А не за оние кои ги најмуваат ѕидарите
Значи и го покажуваме на публиката
Светот на најмувачот е сон
Кој лебди на насликан облак

Најмувачот можеби седи во публика
И ние му зборуваме
Но тој е само набљудувач
Другите се оние кои можат да судат
Најмувачот ги извртува човечките мерила
И човечките вредности
Пишуваме за оние кои тој ги израбува
Ако нив им дадеме клуч
Тие ќе знаат дали со него ќе можат да ја
отворат вратата
Затоа што сами ја изградиле таа врата
Тоа е многу просто
Ако нашиот театар покаже убавина,
мудрост и умешност
Тоа е затоа што нашата публика ги знае
тие нешта

нејзиниот голем талент
Ја проучуваме уметноста на публиката

подготвил:
Горан СТЕФАНОВСКИ

Естетичката и етичката мисла на Станиславски

РАДОСЛАВ ЛАЗИЌ

> Кој знае, не дојде ли можеби времето за враќање на Станиславски
>
> Ервин Аксер

I

Кој знае, дојде ли навистина времето за враќање на естетичката и етичката мисла на Константин Сергеевич Станиславски? Се чини како лесно да ја препуштаме теоријата и праксата на Станиславски на неминовната историја, заборавајќи ја живата мисла на најголемиот реформатор на модерниот театар за една систематска естетика и етика на драмската уметност. Недоволното познавање на теоретскиот опус на Станиславски, кој е собран и објавен во осум томови во Москва во шеесетите години, кај нас само во мал дел е преведен и објавен: СИСТЕМ, ТЕОРИЈА НА АКТЕРСКАТА ИГРА (1945), ЕТИКА (1949), МОЈОТ ЖИВОТ ВО УМЕТНОСТА (1955) и БЕСЕДИ (1957), неодамна на словенечки беше објавен СИСТЕМ-от, а сето тоа е последица на несистематскиот увид во богатото а актуелно естетичко и етичко наследство на ова најмаркантна личност на модерниот театар.

Митот за Станиславски настанат уште за време на неговиот живот, претворен во догматичен систем: „од денес работиме според Станиславски“, воздигнуван до идолопоклонство, често се рушеше со потполн прекин, отфрлање или дури и негирање. Никој во светот на модерната режија и театар не е толку воздигнуван, но и рушен, како што е тоа со Станиславски.

II

По идолопоклонството во повоените години кај нас дојде до избрзано отфрлање на Станиславски. Дури на некои наши уметнички училишта за теоријата и праксата на Станиславски беше зборувано колоквијално, патем, и беше препорачуван како дополнителна литература. Една генерација на млади драмски творци остана без непосреден увид во естетичката и етичката мисла на Константин Станиславски.

Но, отфрлајќи го догматското отфрлање на станиславски кај нас како да се вржа еден потценувачки однос спрема неговата теорија на актерска игра и режија. Она што еднаш е загубено тешко се надоместува. Ќе ни биде потребно време за да се вратиме во тек со науката која се разви за Станиславски и неговото учење. Како што слепата идолатрија во светот на уметноста е опасна и води кон исклучивост, истото може да се каже и за антагонизмот од секој вид. Во претерувањето од двете страни ги гледам незгодите, а особено кога е во прашање нашата млада наука за театарската уметност.

III

Во „Панорамата на современи идеи за уметноста на режијата од Станиславски до Гротовски“ што беше објавена во „Сцена“ и „Позориште“, се опфатени извесен број на текстови од К. С. Станиславски. Треба да се признае дека во нашата театарска периодика делото и мислата на Станиславски наидува на свои одгласи, но тоа сеуште недоволно за еден систематски увид на грандиозното дело на овој ненадминат, во нашиот век, сестран театарски творец.

IV

Кога се повикува или мисли на времето на враќање на Станиславски, познатиот полски режисер и теоретичар Ервин Аксер признава „дека говорејќи за враќањето на Станиславски всушност се мисли на оние негови опсервации, за стотици опсервации, и денес сосема актуелни. Тие, проверени на филмот, па дури и на телевизијата, го издржаа допирот со новите форми во театарот, со драматургијата на Брехт, со театарот на апсурдот, и се покажаа и понатаму употребливи. Впрочем, во тоа нема ништо чудно. Тие едноставно се вистинити. Станиславски

ги заснувал врз грижливи, длабоки и сестрани набљудувања на најдобрите актери на своето време“. Зарем Аксеровите ставови недвосмислено не ги потврдуваат актуелноста, животноста, активноста и ангажираноста на театарската естетика на Станиславски, на дијалектиката на актерската игра и режијата, не само во театарската туку и во другите драмски уметности: радиото, филмот, телевизијата? Оттаму би требало и да се почувствува и трајниот интерес за изучување на модерната драмска теорија на Станиславски.

V

Во нашата театролошка литература естетичката и етичката мисла на Станиславски не се следеше континуирано, ниту пак за неа доволно беше пишувано. Би требало да се издвои студискиот напис на Борис Сенкер во неговата книга „Режисерски театар“ (Прилог, Загреб 77). Во одбрана на Станиславски Сенкер наведува дека „Системот“ не настанал како збир на режисерско-педагошки догми, иако мошне често бил прикажуван како таков. Станиславски во него, меѓутоа, навел неколку можни начини на покренување на „подсвесното творештво на карактерот низ свесна психотехника на актерот“, допуштајќи му на секој актер и режисер, зависно од личното искуство, темперамент, можности, услови на работа и значењето на драмското дело, да ги применува начините кои тој ги опишал. Единствено пропишано, а не опишано начело беше начелото на преживување на улогата. Како што уметнички ја оправдувал и ценел секоја актерска и режисерска метода на постигање на таа цел, без оглед на тоа дали е прикажана или не во „Системот“, така за неоправдана ја сметал секоја механичка примена и имитирање на вежбите што ги опишал ако со нив не е постигната саканата цел.“ Сенкерова одбрана и полното разбирање на актуелноста на естетичката и етичката мисла на Станиславски ја сметаме за сосема оправдаана.

Станиславски не ги двоеше естетиката од етиката ,бидејќи само нивното слејување во едно е вистинска претпоставка на секоја голема и вистинска уметност. Огорчен противник на дилетантизмот, или лажно новаторство, Станиславски денеска, повеќе отколу вчера, може да ни се стори вистински современик.

Секој систем има сопствено време и сопствен простор. Системот на Станиславски, се чини, би требало уште еднаш ангажирано да се прочита, критички, од аспект на нашето време и простор. Естетичката и етичката мисла на Станиславски би можела навистина да добие современо и модерно значење. Зарем Гротовски, најголемиот истражувач во „театарот лабораторија“ и „театар на експериментот“ на овој век, веќе одамна го немаше наречено Станиславски за свој учител? Заедно со Брехт, кој на Станиславски му беше упатил остра критика, но и признавање за неговата театарска мисла, Станиславски и Гротовски ги претставуваат основните системи на модерниот театар и неговата жива уметност. Да се вратиме на Станиславски, уште еднаш, за да би можело да се оди понатаму.

Херметичниот театар на Гротовски

ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ

Врвот на противречностите во гледањето на Новиот театар, или, уште подобро, нивната сумарност театарот на нашиот век го доживува во ирационалистичките гледања и агностицизмот на Јежи Гротовски. Всушност, неговиот тетар само е рефлексија на поматеноста на цивилизацијските вредности во естетиката, антропологијата, филозофијата, етиката, на онаа плуралност која што е карактеристика на современото живеење и која што допушта рамноправна, паралелна егзистенција на екстреми, кои што се ставени во услови на таква рамнотежа што ја немаат силата во директна конфронтација да се поништува, туку меѓусебно си влијаат на тој начин што едноставно се неутрализираат. Доблестите се губат, егзистенцијалното chiaro-scuro се меша во некоја сива нијанса, дијалектиката станува тоталитет, но таа сè повеќе се сфаќа — како компромис. Во условите на моќната медиумска експанзија театарот е, како општило, ставен во позиција на медиумско отстапување, не само поради новата естетика која што ја носи „хиперреализмот" на новите медиуми во споредба со која секој реализам или натурализам на театарот изгледа сосем бледо, туку и поради медиумскиот интензитет и масовно дејство кои што театарот го потиснуваат на маргините на медиумското влијание. Демократизмот на новите мас-медиуми не само што му конкурира, туку и го „консумира" демократизмот на театарот. Под влијание на моќта и масовноста на филмот и телевизијата, пред сè, театарот се повлекува кон херметизмот и елитизмот од кои што сè повеќе се ослободуваше. Таа спонтана реакција на театарот спрема онаа на новите општила, по сè изгледа, најдобро ја пројавува еден од најкарактеристичните заокружени театарски концепти на современиот театар, каритативниот театар на артистот, на Јежи Гротовски, заснован на некои форми и суштини на католоцизмот.

Театарот и агностицизмот на театарската мисла на Јежи Гротовски е израз на комплекс на медиумската инфериорност на театарот во однос на филмот и телевизијата. Впрочем, Гротовски тоа и експлицитно го изразува:

„Без оглед на тоа како театарот ги проширува или ползува механичките средства, во технолошкиот поглед ќе остане инфериорно во однос на филмот и телевизијата. Сходно на тоа, предлагам сиромаштво во театарот."

Така, всушност, идејата на сиромашниот театар која што преку физичкиот театар — кој што го има за основа — длабоко ќе го афицира современиот театар, своето извориштно стојалиште го има во инфериорниот однос кон филмот и телевизијата. Гротовски ќе констатира дека театарот е немоќен во конкуренцијата, на изразен план, со телевизијата и филмот токму вуз искуствата на „тоталниот театар" кој што по интензитет далеку заостана зад обата медиуми. Токму затоа, по негово мислење, неопходно е да се изнајдат оригиналните, автохотни својства на театарскиот медиум и на нивна основа да се изгради новото здание на театарот, кое што во секој случај, не ќе успее да ѝ избегне на судбината да биде градено според естетичката архитектура на сопствениот медиумски комплекс. Театарот е лимитиран во сопствената естетика, но тој како автохтон медиум, сепак ќе се извлече од својата кризна состојба прибегнувајќи кон сопствените оригинерни својства, завлегувајќи длабоко во себе, во својата срж која што е само негова и која што не може да му се одземе. За Гротовски тоа е најгенерално одредено — сиромаштво — сватено како театарски принцип на чистата физичка игра, на телесната ,на физикалноста на актерот и актерскиот простор. Од друга страна, единствената разлика на театарот од другите медиуми е непосредноста, блискоста на живиот организам и неговата игра, кои што — за да бидат што е можно подобро почувствувани — го бараат и физичкото и просторното соединување, ја бараат камерноста на сценскиот

активитет и гледалиштето, бараат некој вид и асобен театар. Од своја страна, Гротовски инсистира на специфична публика, толкувајќи дека неговиот театар нема функција на задоволување на „културните потреби“ на гледачот, туку пред себе има гледач...

„... кој што има искрени духовни потреби и кој што сака навистина да се анализира себе си, конфронтирајќи се со претставата. Заинтересирани сме за гледач кој што не застанал на почетниот степен на психичката интеграција, задоволен од својата малограѓанска, геометриска духовна постојност и кој што точно знае што е добро а што зло и кој што никогаш не се наоѓа во сомневање.“

Гротовски пред портите на својот театар, значи, ја поставува интелектулната капија, а зад неа го сместува својот постојано скептичен, агностицистички и херметички театар на интелектуалната елита.

Одредниците на театарот на Јежи Гротовски, ако го резимираме сето она што до сега го изнесовме, ги сочинуваат **херметизмот, елитизмот, сиромаштвото** и **камерноста.** Тоа се одредници кои што ни од далеку не се случајни, зашто се одблесок на својствата на новите медиуми. На тој начин, сосем може да се постави односот според кој медиумска реакција на моќта на дејството на филмот и телевизијата, е токму **херметизмот;** на **демократичниот** карактер на новите медиуми им одговара опонитетот на **елитизмот** на театарот на Гротовски; на **атрактивноста — сиромаштвото** на изразноста и **мерноста** на театарот на Гротовски.

Сиромашниот театар, всушност претставува граѓанска имплозија, не само поради својот метафизички карактер и идејност, зашто својот површен антиконформизам го пласира на еден естетички луциден, но филозовски конзервативно усмерен начин, во некој вид на католичка неомимеза. Оттука, Гротовски говори за „светиот“ актер, за дејството на претставата како „миса“ за каритативните својства на претставата. Но, и покрај тоа што неговите претстави засновани на куративен карактер имаат психолошки претензии, Гротовски не верува во науката и со сите сили се труди својот театар да го ослободи од секаков сциентизам, зашто не верува во него, зашто длабоко се сомнева во неговата делотворност, зашто смета дека сциентизмот секогаш е шематизирачки, а самото театарско битие секогаш излегува од овие шеми. Оттука, и...

„Секоја метода — која што сама по себе не е пренебрегнување на познатото — лоша метода е...“

... зашто ...

„Јас не ја подготвувам претставата за да ги запознаам другите со она што веќе го знам.“

Токму затоа театарот на Гротовски е затворен во себе и сосем егоцентричен, зашто до колку сака куративно да делува тој тоа не го прави кон надвор, туку кон внатре, не кон и онака скудната публика, туку пред сè кон актерите. Тој е театар за себе, во полната смисла на зборот. Тој е потрага по внатрешното совршенство, инспириран од ориенталните учења и заснован на искуствата на индиската јога. Тој е едновремено и религијски театар во кој што артистот христијански, мартирички го дарува, го жртвува своето тело.

Од друга страна, неговиот уметнички, „еретички“ нерв се труди да ги разбие овие „виши“ естетички дадености, оформени и психолошки и социјално во рамките на полската, мошне силна католицистичка традиција. На тој начин внатре, во католицистичката имплозија, кај Гротовски ќе ги забележиме и еруптивните појави на етички антиконформизам кога театарската моралност низ векови, ќе ја протолкува како генерално својство на театарот, како негова суштина на нудење на сопственото тело, како некој вид духовна проституција, за само неколку мига подоцна повторно да се врати во својот театарски „паганизам“ теизам за улогата на актерот во Театарската лабораторија:

„Ако тој (артистот) не го изложува своето тело, туку го разорува, изгорува и го ослободува од секаков отпор спрема било кој психички импулс, тогаш тој не го продава своето тело туку го жртвува. Тој го повторува тоа трпение; тој и се приближува на светоста.“

Театарот на Гротовски во својата „идеологија“ е некој вид на лажно профетство зашто е себецелен, херметичен, противречен (колку и да се труди да прави интелектуални, ирационални претстави, тој според структурата на публиката и спецификата на духовниот контакт со неа, прави токму интелектуален театар), социјално нефункционален и општествено искомплексиран, со еден збор еден мошне невитален, скоро битисувачки театар. Од друга страна, токму неговата „физиологија“, актерските техники и принципи се тие кои што поради своето совршенство претставуваат современа сценска придобивка par excellence и израз на современите потреби и определби на „естетиката“ и философијата на актерството на нашето време, што и ја става во театарските перспективи како значајна претпоставка на една можна, идна оригинална театарска појава.

Театарот на Гротовски интимно (не и отворено) е конфронтиран со техницизмот и сциентизмот на новите медиуми и се развива под нивно директно влијание, и тоа in negativo, како нивен пандан и немоќен опонитет на планот на тоталитетот на нивното (масовно, атрактивно, изразно) „богатство". Затоа, се додека овој театар не почне да ја претставува и имплицира општесвеноста, значи сѐ додека не се укине во оваа смисла, неговиот виталитет ќе биде битисувачки, а неговите актерско-технички потенцијали — единствени потенции. За сиромашниот театар онаков каков што е, сосем важи тоа дека е mors certa, sed hora incerta.

Оттука, неговиот најдлабоко скриен комплекс, всушност е оној кој што зад маската на интелектуалноста и херметичноста ја кријат својата инфериорна, мартиричка заблуда: Beati paupers spiritu (Благо на сиромашните со дух, или, во преносна смисла, благо на оние кои што се задоволуваат со малку), додека театарот објективно станува сѐ по свесен дека неговиот проблем лежи во општественоста, на онаа општественост која што е фундирана на еден друг принцип, на принципот на непродуктивноста, прагматска, епикурејска пракса, која што е кондензирана во една друга формулација на „благодетта": Beati posidentes (Благо на оние кои што поседуваат), на онаа благодет која што го сочинува базичниот социјален и егзистенцијален апсурд кој што театарот не може да го заобиколи. Оттука, проблемот на театарот не се состои во неговата медиумски инфериорност, зашто таа му е и онака својствена. Неговиот проблем е, обратно, една супериорност, онаа супериорност која што ја аксептира и претпоставува свеста за еден социјално дејствен театар, театар на измена, а не театар на толкување, како што на тетарски план би ја парафразирале XI-тата Марксова теза за Фоербах.

Главната противречност на „сиромашниот театар" на Гротовски, всушност се состои во тоа што тој не е ни малку театар за сиромашниот, а уште помалку театар на сиромашниот. Колку и да е формално сиромашна неговата естетика, таа е суштински недемократска, токму затоа што сиромаштвото во театарот на Гротовски не е социјален квалитет, туку естетички манир кој што ексклузивноста ја има за епицентар на своето интересирање, а егозентричноста и себецелието за генерална карактеристика. Претпоставка на затвореноста на неговиот тетар е — **состојбата на ниското ниво на распостранетата театарска свест.** Потребата на еден современ театар е, обратно **процесот на збогатувањето на оваа свест,** што е единствено можно со нејзиното тотално дејствено опфаќање.

Театарска уметност на византискиот и старословенскиот период

Подготвува:

РИСТЕ СТЕФАНОВСКИ

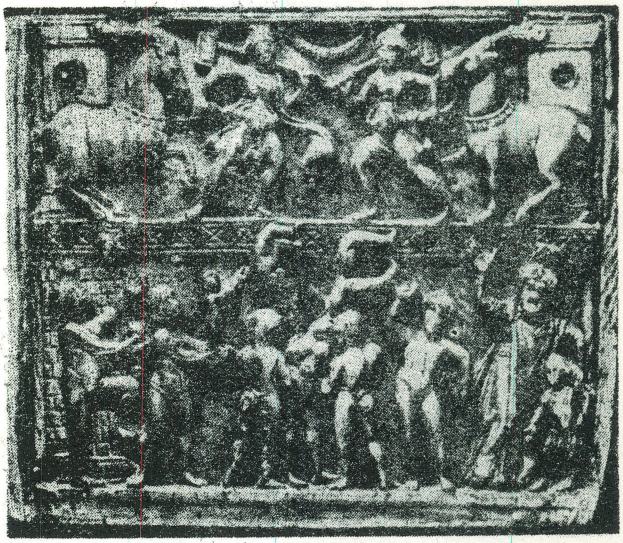
I.

По пропаѓањето на Западното Римско Царство, Византија останува како единствен чувар на театарските традиции на антиката. Се разбира, станува збор за театарските форми што се афирмира во доцната антика: драми, мими, жонглери, ловечки игри и тн. Највитално жариште на целокупната византиска култура и натаму бил Цариград. Во него театарскиот живот непрекинато се одвива и покрај пробивот на христијанството, што ќе прерасне во негов најлут непријател. Оттаму театрите се одржале дури и во најтемните столетија и постоеја речиси се до инвазијата на Латините.

Цариград располагал со два големи хиподроми (во кои се одржувале сценски приредби). Едниот од нив бил веднаш до царскиот дворец, а вториот се наоѓал пред дворските порти. Напоредно со нив постоеја и два театри: „Тхеатрум маиус“ и „Тхеатрум минус“.

Програмата што се прикажувала на овие сцени во најголем дел била пренесена од античкиот период и вчудоневидувала со својата голема разновидност. Всушност, измените во однос на поранешниот период биле незначителни, па со право се верува дека програмата останали иста, се менувала само публиката. Така на циркуските претстави на стариот Рим биле давани гладијаторски игри — борби со лавови, но и балети, драми, жонглери, мимуси, точки со дресирани животни, коњски трки и тн. Цел овој репертоар, со исклучок на гладијаторските борби, бил пренесен и негуван во Цариград.

Од сите точки вклучени во програмите најинтересни и најатрактивни за населението биле коњичките натпревари. Воопшто љубовта кон коњите биле голема, така што се зборувало дека патријархот Теофилакт (X век) ја прекинал богослужбата кога разбрал дека кобилата му се ождребила. Исто така се



Ленинград, Ермитаж. Циркуски јавачки (горниот ред), акробати и театарска сцена (долниот ред).

раскажува дека царот Михаило III лично ја управувал колата во еден од натпреварите. На диптихонот на Лампадија (сега Бреша во Мусео цивицо), што потекнува од првата половина на V век, се гледа како изгледале коњичките трки што се организирале на хиподромот. Овие трки старите Словени ги наречувале „утицание“ или „уристание кон'но“, додека идолите на арената — тркачите, се споменуваат како „дјети колесничкија“. Хиподромските тркачи биле повеќе ценети од денешните џокеи. Публиката ставала облог не на коњот туку на тркачот, кој ги добивал сите почести и парични награди.

Мошне популарна била и играта во ловењето на лавови, што е прикажана на релјефите изложени во ленинградскиот музеј Ермитаж. На релјефот се гледа борба со лавица и сцена кога ги храни своите малечки. Последната глетка старите Словени ја наре-

кувале „штенце крмешту лавицу“, а играње-то со разлутена мечка се нарекувало „злогњевним мечкама“. Такви сцени се среќаваат и на цариградските рељефи, изработени во мермер и слонова коска.

Повпечатливи циркуски сцени се прикажани на рељефите од ленинградскиот музеј. На нив се гледаат амазонки со циркуски коњи (кои старите Словени ги викале „јездеќе игрице“), а исто така и жонглери кои играат со топки, потем еквилибристи кои изведувале скокови и комичари кои настапувале во подбивни сцени (словените ги нарекувале „играние смехотвориво“).

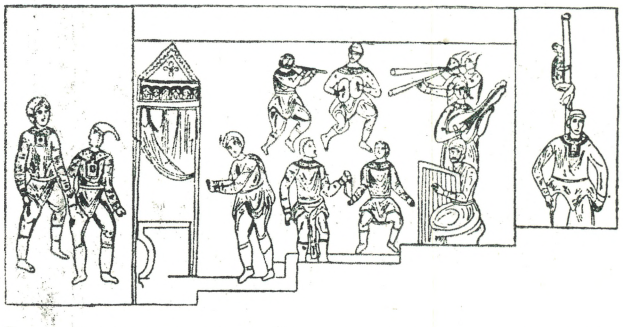
Хиподромите служеле и за други цели. Така во X, XI и XII век, на нив се прославувал 11 мај, денот на основањето на Цариград.

Инаку, најпопуларни биле коњичките трки. Нив им се посветувало големо внимание, па затоа нивната подготовка и одржување претставувале своевидна церемонија. Свеченотса започнувала со влегувањето на царот во централната ложа, а потоа тркачите ги дотерувале своите коли пред него. Во тој миг започнувало интонирањето на свечената музика. Местото на натпреварувачите се одредувало со коцка, а самиот натпреварувач добивал богати награди. Тој обично во опточена со златен вез облека дотрчувал до царската ложа, каде церемонијал-мајсторот му го врачувал златниот венец. Потоа, народот го молел царот да им одобри започнување на општа веселба, со што најчесто се согласувал. На хиподромот царот ја демонстрирал и својата широкоградност наредувајќи да се остава поголема количина храна на определени места од каде потоа бесплатно се делела на социјално загрозените поданици.

Со ширењето и јакнењето на христијанството во Источното Царство постапно но систематски јакнел отпорот на црквата кон овие игри. Таа пред се се спротивставувала на театарот и циркусот, па затоа свештенството и забранувало секаков контакт на своие верници со овие забавно-уметнички настапи.

Меѓутоа, и покрај ваквите забрани на црквата, на тркачите и другите учесници во театрите и хиподромите понекогаш им биле подигнати бисти. За ова тврдење сведочи сочуваната основа на еден споменик, што му бил посветен на тркачот Порфириј. Таа се чува во археолошкиот музеј во Цариград.

Византијците, судејќи според сите индиции, биле големи поклоници на театарот, а посебно на актерките. За тоа индиректно се зборува во едно житие, што било напишано од страна на св. Јован Златоуст. Оваа содржина се однесува на една актерка, што се откажала од професијата по преминувањето во христијанка. Јован Златоуст го опишува нејзиниот живот и лик: „Беше таа еднаш кај нас, беше прва актерка во театарот, а името и беше општопознато. Таа многумина имаше упропастено и осиромашено. Заведуваше се со својата телесна убавина и привлечност. Дури го имаше заведено и самиот брат на царицата. Толкава беше нејзината моќ. Но, подоцна се преобрати, сè презре и му прибегна на небото. И како немаше поголема бесрамница на сцена од неа, подоцна немаше помудра жена од неа. Кога претседателот на општината се обидуваше да ја врати на сцена, не можеа ни вооружени луѓе да ја присилат на тоа.“



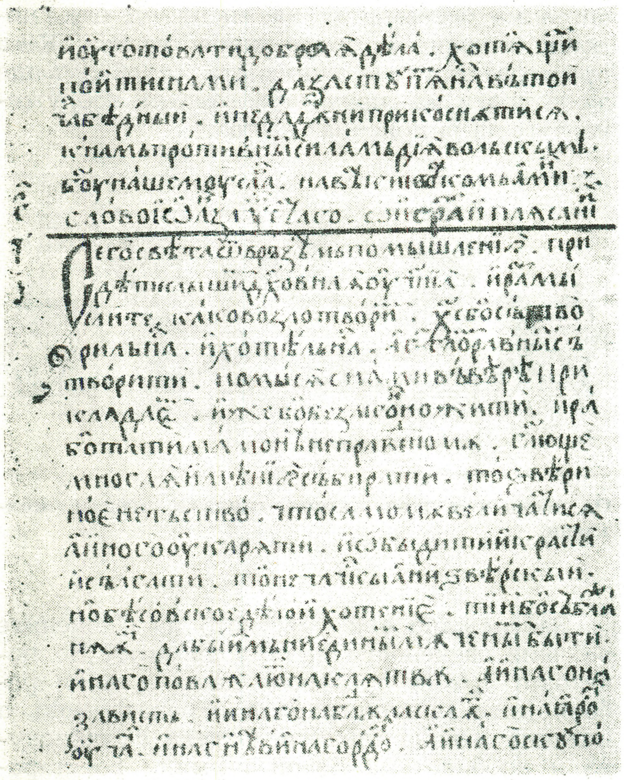
Од десно кон лево: актери, свирачи, играчи, жонглери.

Забележано е и учеството на Словените во овие свечености на хиподромите. Во почетокот тие се среќавале како оковани робови (што ја илустрирало царската моќ), а подоцна и како гледачи. Оттука се објаснува и пробивот на некои термини во старословенскиот јазик, како што се на пример зборот „позориште“ што адекватно го одразува грчкиот збор „театрон“.

Забележителна е и политичката улога на хиподромските натпревари во животот на Византиците. Поделбата на спортските клубови на црвени и бели, сини и зелени што постоела во Рим се пренела и во Цариград и долго време ги претставувала двете основни класи, земено во поширoко значење. Аристократите и богатите биле застапници и навивачи на сините, а пониските слоеви навивале за зелените. Не ретко биле предизвикани скандали од оваа поделба, па се споменува испадот на царицата Теодора, поранешна актерка, која во својата неизмерна омраза кон зелените предизвикувала големи судири и крвопролевање на хиподромот.

Тука може да спомене дека покрај хиподромите и театрите во Цариград (и пошироко, во Источното Римско Царство) постоеле и други, т.е. народни сценски изведби, што ги организирале разни илузионисти, волшебници, опсенари, акробати и играчи, пеачи,

свирачи, како и оние што изведуваа игри со мајмуни и тн. Тие приредби ги давале на паѓурите и за време на празниците, што претставувала заедничка и општа појава карактеристична за целиот среден век и за сите подрачја во Европа, па според тоа и за нашите луѓе и нашата почва.



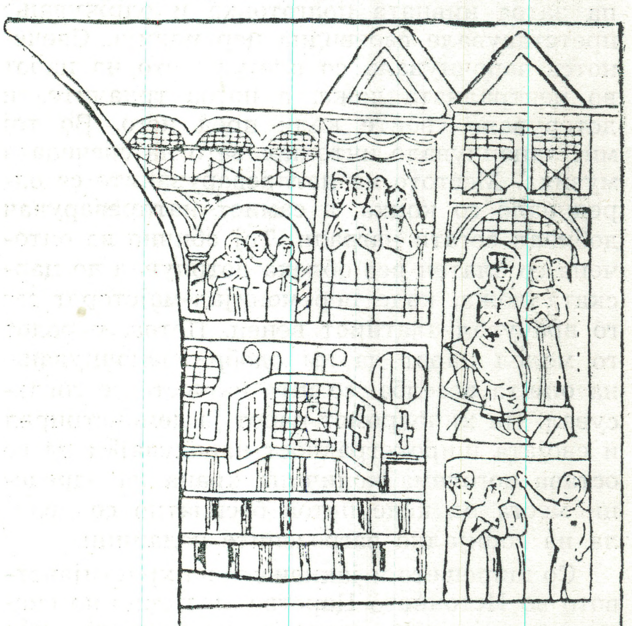
Слово на Јован Златоуст против сценските претстави.

За оваа публика најдобро зборува сведочењето на Јован Златоуст, кој беспоштедно ги напаѓал претставниците на театрите и гледачите: „Во театарот се собираат курви и безделници, како лисици и прасци... тие уживаат во звуците на трубите што соодвествуваат на нивните нескладни гласови и лудачки изглед, кога ги напнуваат образите и вратните жили... таму публиката се разгорува со огинот на нечистата љубов... но не само гласот и изгледот, туку и самата облека збунува... И бедниот човек, низок и презрен, самиот себе си ќе си рече: таа блудница и тој блудник живеат во таков раскош, а јас живеејќи од чесна работа, не можам и на сон тоа да си го претставам и се враќа од претставата гризејќи се... И кога некој бедник ќе види во театарот актерка во златен фустан — тој се јаде и плаче што неговата жена нема... па дури и богатите луѓе по претставата ги презираат своите жени. Кога блудницата во театарот ќе ја покаже својата облека, изглед, глас — а на заробениците од тој вид сопствени жени веќе не им се мили, а и децата им стануваат помалку мили...“

Латините хиподромот и другите зданија за тие цели ги разурнувале и ограбувале во почетокот на XIII век. Така сто години пред упаѓањето на Турците во Цариград хиподромот бил во урнатини.

II.

Во врска со театарските форми кај старите Словени важно е да се спомне дека како реакција на овој лаички, профан вид на театар, црквата создала и негувала т.н. литургиска драма. Нејзината содржина била доста монотона. Во неа се прераскажувал животот на Исус Христос или се конструирале други поучни параболи. Сето ова влијаело кај Словените да јакне сознанието за театар, иако никаде со сигурност не се тврди дека кај нив постоела литургиска драма.



Скалиште, ложи, десно царската ложа, лево долу ложата на царицата во цариградскиот хиподром.

Најголемите сведоштва за театарскиот живот (секако во поширoко значење на зборот) кај старите Словени се наоѓа во старите богослужбени книги, потем во композициите на фрески во црквите и манастирите и сл. На пример, на фреската во црквата во Старо Нагоричане (Кумановско) се гледа не само подбивањето со Христос, туку и група играчи кои носат облека со долги ракави. Очигледно е дека тука се работи за сцена пренесена од некоја драмска инсенација. Тие долги ракави биле составен дел на облеката

што јаноселе актерите во грчкиот класичен театар. Оттаму се чини дека и нашата почва била под нивно несомнено влијание што потем самостојно се развивала до степен да може да ја одигра ренесансната улога со модификација на античките вредности. За жал, несреќните историски настани го оневозможиле целосниот развиток на овие позитивни културни стремежи.

Од литературните сведоштва најважни се црквените канони т.н. Крмчија и Синтагмат,

Подбивање со Христос. Фреска од манастирот во Старо Нагоричане, Кумановско.

што беа преведени од грчки на старословенски јазик. Така тие станале дел од наште законски прописи. Во нив оштро се осудувале и забранувале театарските претстави. Во Крмчијата од 1262, за актерите се вели дека тоа се луѓе кои по својот занает и прават нешто смешно, со цел да им се смеат луѓето. Веќе самото споменување на овие забрани индиректно укажува на постоењето на извесни театарски форми кај нас во подалечното минато.

Театарот го забранува и монахот Теодосиј (1370) кој во своето житие посветено на Св. Сава, меѓу другото, опширно пишува за „злоумниот и каменоумниот" Добромир Стрез, господар на крепоста Просек. Тој таму „како пајак или шкорпија се залепил на стрмните и непристапни карпи", но иако бил поттикнат од ѓаволот народот го засакал го почитувал се додека не се збогатил и додека во своето безумие, не започнал да ги фрла своите поданици од кула во Вардар велејќи им да се чуваат да не го намократ кожувот. Како посебен грев на Стрез му се припишува тоа, што тој „на тој камен, премостувајќи го со дрвен мост направил свој театар". Зборувајќи за овој театар монархот Теодосиј истакнува дека народот наспроти сончевата жега и наспроти снежните и прашливи ветришта трпеливо ги следел театарските претстави, што тој ги осудувал како нечисти. нечесни и антихристијански.

Сочуван е нападот на Канстантин Филозоф (За правописот) кој ги напаѓа оние што на Велигден, изведувале игри со ѓаволот", седејќи како осакатени пред вратите и удирајќи во нив со нозете." Наместо на црквата да и ја донесат радоста на Христовото воскресение, со помош на ѓаволот, тие ја навредувале и ја претворале во пекол".

Посебни театарски форми што се среќаваат кај старите Словени, се т.н. „бесовски игри". За нив има повеќе податоци. Арапскиот писател од X век Ибн Баста пишува, дека Словените имаат разни видови на кукли, гусли и свирки со кои ги изведувале своите игри, што црквата ги нарече „бесовски" и „идолски".

Местото каде што се приредувале овие игри и ритуали го носи името „игриште". Точна слика за игрите се добива од литературата што се јавува по IX век, кога црквата започнала да ги забранува. Таа ја започнала својата војна против „бесовските" игри" од часот на покрстувањето на Словените и

Оро од Лесново. Свирачите се претставени како светци (со ореол) за разлика од скомрахите (актерите).

продолжила до средината на XX век. И денес православната црква во својата литература, а врз основа на традицијата наследена од Климент Охридски, епископот Константин и други (главно во духот на заветите на Јован Златоуст), ја отфрла старословенската уметност како срамна, како ѓаволска. Сепак, црквата немала поогорчен противник на „бесовските игри“ од Јован Златоуст. Тој истакнувал „секојдневно не канат на гледалиштето и никој не го мрази да ги посетува, никој не се откажува, никој не вели дека е многу зафатен. Сите трчаат. Ниту старецот се срами од своите побелени коси, ниту младинецот од пламенот на своето природно сладострастите, ниту богатиот се плаши да не гоуништи своето достоинство“. Според Јован Златоуст на тие игри „може да се види и блуд и прељуба, може да се чујат богохулни зборови, така што болеста влегува и преку очите и преку ушите“. Тие „мими и танчери“ повеќе од сè го возмутуваат народот и поттикнуваат во градовите бунтови. Тој актерките ги нарекува курви, а актерите деца на ѓаволот и вавилонските блудници.

Кога Јован Златоуст ги гледал луѓето на враќање од претставите, велел: „Се враќаат од театарот како да се погребани, театарот за нив е живеалиште на ѓаволот, театарско бесрамните училишта за изнежност, гимназијата на распуштеност...“

Еден друг автор — Киприон исто така напишал беседа под наслов „Против гледалиштата“ мислејќи при тоа „на бесовските игри“. На овој начин, црквата го ексхомуницира овој вид на театар, го отфрли и започна да го прогонува што индиректно значи дека е така постапено затоа што тој имал големо влијание меѓу народот.

Познати форми на театарски израз кај старите Словени биле и така наречени „русалските игри“. Тие се сметаат за славјанско-елинска творба. Меѓутоа и содржините на старите народи приказни носат свој драмски пораки. Не ретко во нив се наоѓаат две или повеќе лица кои водат дијалог што јасно укажува на нивната драмска структура. Како придружни средства на повеќе сценски народни игри се споменуваат гусли, тапани, свирки и др. Играчите главно биле облечени во широко скроена и од груба ткаенина изработена облека со долги ракави што според некој автори ги симболизираат гаките. Некои од учесниците играле со маски (со лик на некое животно и сл.) или го мачкале лицето со бои и саѓи. Тие имале и долги коси-перики, што биле правени од колчишта, волна и лико.

Репертоарот на игрите се состоел од народни игри, песни, танци во придружба на народна музика. Се појавувале и посебни мајстори на импровизација. Тие играле со дресирани животни, танцувале со мечки, ги имитирале старите баби или жени — кокони, а исто така и мрзливите жени. Сето тоа се одвивало во придружба на музика. Таквите мајстори често пати биле и гатачите, народните лекари и сл., па се споменуваат и случаи на јавни сеанси на „лекување“. Во овие случаи болниот легнувал и врз него газеле со мечка или пак му каделе со мечешки влакна за да ги „избркаат“ од него злите духови.

Русалиска игра с. Давидово — Гевгелиско

Интересно е и разбирливо, што за разлика од црквата и црквените литургиски игри што се изведувале на старо словенски јазик, овие народни игри биле прикажувани на разбирлив народен говор. Самото тоа придонесувало да бидат мошне посетувани.

Впрочем, присуството на драмските елементи во народното творештво, а посебно во општествените народни игри е неоспорно. Тие се јавуваат главно во сумблимиран обем, како кратки сцени во кои напоредно со комичната компонента биле вградени и елементи на забава и разонода. Хумористичната нота на овој вид ембрионално сценско остварување, меѓу другото била и начин за своевидно исмевање на незрели појави во личниот и семејниот живот, по отворена или делумно камуфлирана критика на властодржците на световните и верските феудалци и нивната сурова експлоатација. Оттука мошне е наивно ако на овој вид драмска активност и се припише аполитичност, односно само хумористично-забавна компонента.

Овој вид на драмско творештво најчесто се среќава на седенките и собирите што се организирале по разни причини и во разни краишта на целокупната етнографска територија на Македонија. Во бројните етно региони на ова подрачје, тие по својот начин на изведување и низа други карактеристи-

ки меѓу себе варирале во помала или поголема мерка. При анализата на ова творештво недвосмислено произлегува дека наспроти тоа што овој начин на сценско остварување спаѓало во зародишна односно ембрионална порма, во него драмската порака има спонтан карактер. Случајот е таков и кога станува збор за таква наречените „мини“ кратки сцени, и за оние што се изведуваат во долготрајни потези, и за оние што се „чисто“ говорни, и за оние што се комбинирани (говорно-пантомимско-музички), и за оние што се со хумористички карактер или со друг вид содржинска вредност. Сепак, најразвиено сценско искажување создадено од анонимните народни автори, е обредното што е комбинација на играње и пеење или некој друг вид искажување. Тие најчесто се одржувале во чест на некој христијански празник, на кој начин е надминато паганското и е создадена една симбиоза меѓу минатото и тековниот живот. Тука во прв ред се мисли на Божик, Водици, Велигден, Дуовден и сл. Тие се среќаваат и при реализацијата на општествените обичаи, а особено на оние во врска со раѓањето, умирањето, стапувањето во брак и др. Сето тоа уште не е во целост доста проучен и од таму многу елементи на драмските искажувања се анонимни. Вакви драмски елементи се среќаваат во многу краишта на Македонија. И во колку крајот е географски поизолира нивната оргиналност е поафтентична. Од досегашните етнографски проучувања јасно произлегува дека разновидни обичаи со помала или поголема драмска содржина се среќаваат како во Берово, така и во Битола, како во Велес така и во Воден и натаму во Гевгелија, Горна Џумаја, Дебар, Драма, Кичево, Костур, Куманово, Кукуш, Лерин, Мелник, Охрид, Петрич, Прилеп, Разлог, Ресен, Свети Николе, Серез, Скопје, Солун, Струга, Струмица, Тетово, Штип и нивните околини. Практично, нема ни едно населено место во кое на некој начин или обем не се среќава обичај во целост лишен од драмска содржина. Во тоа и лежи богатството на народното творештво, на тоа непресушно извориште од кое се напојуваат со инспирации и денешните драмски автори.

Меѓу бројните обичаи што во оваа смисла заслужуваат посебно внимание, бездруго спаѓаат бабарите, василичарите, коледарите, лазарките, ој додоларите, русалиите, џамалите, девојките што играат „тајане“ и др. Бабарите, на пример претставуваат вистински драмски игри во која доаѓаат до израз строго извежбаните движења и ритмички скокови што се проследени со звукот на големите ѕвонци, што ги носат опашани околу струкот. Во оваа игра, основна цел била „протерување на лошите духови“, а поради што бабарите носат сабји а најкарактерис-

Коледарчиња с. Градовци — Скопско

тични се маските. Сето тоа, само по себе укажува дека овој обреден обичај покрај другото е и своевидна театарска приредба. И ако во обредниот обичај, кој го изведуваат василичарите или коледарите, има помал број драмски содржини одошто кај бабарите, сепак изведувањето е оплеменето не само со лирска содржина туку и со определени дејствија. Коледарските песни со кои им се посакува добро здравје и берикетна годината на луѓето, се придружувани со палење на огнови, претање со стап низ жарот и друго, што е драмско осмислување на обичајот. Во обичајот на лазарките, младите девојки облечени во облека што е богато украсена со разновидни цвеќиња, а со увежбани играорни движења и специјални песни, тие приредувале специфични театарски претстави што со задоволство се гледале безброј пати. По се се чини дека овој пагански обичај, посветен на бројни доброжелби на луѓето адаптиран е на христијанските обичаи со неговото врзување за библиската приказна за милосрдиот Лазар. Од таму лазарките настапуваат дента спроти Лазаровата сабота.

Еден од исконски старите обичаи, со низа драмски елементи, кој до крај не го измени својот пагански карактер е „ој додоле“. Обичајот е одржан до четириесеттите години, и претставува своевидна атракција по начинот на изведувањето и пеењето. Ој додолари се мажи, а обичајот барем во битолско го врши едно лице. Тоа е од глава до петици обвиено со зеленило и така маскирано се движи од куќа до куќа, молејќи низ песна да падне обилен дожд неопходен за добивање на поголем принос од земјоделството. При тоа, домаќините имаат право, што редовно го користеа, да го поливаат

ој додоларот со вода. Русалиите претставуваат круна на овој вид зародишна драмска уметност. Тоа е ритмичка игра во која секое движење е однапред предвидено и овој обичај што практично има пагански корења е трансформиран во верски. Но, тоа приспособување има само формален карактер, бидејќи суштината на оваа јуначка игра не ја изменува својата содржинска композиција туку само намената на изведувањето. Додека некогаш русалиите играле за здравјето и благосостојбата на луѓето под закрилата на митолошките божества, по зајакнувањето на христијаството тие и понатаму исто постапувале, но сега во името на бога, неговиот

Џамалии — Зајачко оро с. Ново Село, Зелениково — Скопско

син и светиот дух. Од таму и играта и песната и музичката придружба на русалиите не е многу изменета.

Во оваа група обичаи спаѓала и играта на џамалите во која драмските елементи доаѓале до најсилен израз. Всушност, станува збор за магиско обредна игра во која учествувале две двојки од кои едната е маскирана во млади и убави девојки, а втората во грди и доодени старци. Нив ги придружуваат и други учесници во играта кој на еден невидено природен начин воспоставуваат контакт со луѓето што ги посетуваат, кои со играчите дискутираат пејат и се веселат.

Посебен комплекс на обичаи со поголем или помал број драмски елементи се среќава како е веќе речено во оние што се во врска со најклучните моменти од животот на луѓето. Тука станува збор за верските или обредните обичаи што се среќаваат непосредно по раѓањето, потем оние што се во врска со свршувачката и женачката и на крај во врска со умирачката. За да се опишат овие обичаи и да се укаже на некои драмски елементи во нив, потребен е далеку поголем простор од колку што им се посветува во случајов. Всушност тука станува збор за посебна анализа не само на овие, туку и на низа други обичаи (од општествен, верски и друг карактер), што во одреден процент содржат трагични или комични сцени, пантомимички или ритмички движења, монолози или дијалози, бесовски игри и т.н.

Имајќи го во предвид сето ова, уште еднаш треба да се укаже дека тука станува збор за специфичен театар, условно да се нарече — фолклорен театар во чиј репертоар е вградено изобилство од аудио — визуелни содржини во кои доаѓаа до израз актерските способности, смислата за сценографија и костимографија, талентот за музиката и кореографијата и др. Се разбира во границите на фолклорот т.е. на она што не излегува од рамките на богатото народно творештво.

Укажаните примери недвосмислено упатуваат на заклучок дека на нашата почва, сметаме уште од времето на населувањето на Словените на Балканскиот полуостров, се среќавале послабо или посилно нагласени елементи на драмско искажување. Иако овој суд произлегува од малубројните сочувани сведоштва, сепак тој цврсто се потпира врз логичната прејтпоставка дека ни еден народ без оглед на развојното стапало на кое се наоѓа, па според тоа ни нашиот не може да биде целосно исклучен од ваков начин на духовно живеење. Од таму се сите обиди во ова творештво да се бара нешто посложено или поразвиено. Тоа во суштина е најрана мугра на драмската уметност, првите животворни зраци од кој се развил денешниот театар.

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО . . .

1. Која е првата претстава од македонски автор што ја прикажува Македонскиот народен театар во Скопје веднаш по своето основање?

2. Кога гостувало Српското народно позориште во Македонија непосредно пред Балканските војни?

3. Каква театарска активност постоела во Дојран во текот на минатиот век?

4. Кои се првите премиери што бугарскиот театар во Скопје ги дава веднаш по своето основање во почетокот на II светска војна?

По „Платон кречет" од Корнејчук, „Народен пратеник" од Нушиќ и „Татковиот дом" од Катаев, како четврта премиера, во втората сезона од работата, Македонскиот народен театар од Скопје ја прикажува првата претстава од македонски автор и на македонски јазик „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљовски. Претставата ја режираа Тодор Николовски и Петре Прличко, сценограф беше Тома Владимирски, музичко оформување Трајко Прокопиев. Во пиесата настапија: Т. Николовски, Н. Година, Т. Чоревски, Б. Црвенков, Т. Кондова, Д. Пуцкова, Д. Арсенска, П. Прличко, И. Џувалековски, О. Филипова, М. Стефановски, Т. Киров, Р. Гавриловиќ, К. Кортошев, Д. Прличкова и В. Гашевски.

Во времето на Уриетот, Српското краљевско народно позориште од Белград на својата турнеја од 25 до 27 октомври 1909 година ги прикажува во Скопје еледниве претстави: на 25 октомври „Коштана" од Б. Станковиќ, на 26 октомври дневна претстава „Задужбина" од Шапчанин, а вечерта „Љубовно писмо" од К. Трифковиќ, „Смешни прециози" од Молиер и „Под старост" од Б. Нушиќ. На 27 октомври ја дава претставата „Цидо" од Јанко Веселиновиќ.

Во својата книга „Град Дојран", издадена во Софија 1936 г., на страна 40 Борис Д. Јанашлиев известува дека во минатиот век конкретни податоци за театар во Дојран нема. Но во сите градови во Македонија во текот на седумдесетите години од XIX век, па според тоа и во Дојран, учителите и учителките прикажувале по една до две аматерски престави за што и стоеле на располагање кулиси, костими и реквизита.

На 3. 10. 1941 г. новооснованиот бугарски театар во Скопје ја прикажа својата прва претстава „Борислав" од Иван Вазов. Втората премиера „Милена — скопско девојче" од Стефан Савов е прикажана на 14. 10. 1941 г. а третата, „Милионер" од Јордан Јовков на 30. 10. 1941 г.
За директор на театарот со указ од 12. 8. 1941 г. на претседателот на бугарската Влада, Др. Богдан Филов, беше назначен Стоил Стоилов, а Александар Иконографов и Стефан Срчаџиев за режисери. Во театарот работеле во текот на трите сезони над 70 аристи. Мнозинсвото од нив се дојдени од Софиските театри а имало и такви што биле преместени во Скопје од други градови. Во театарот како артисти работеле и неколкумина мкедонци.

За тоа каква улога му се доверува на Театарот, пишува во весникот „Зора" од 13. 8. 1941 г. кој го препраскажува извештајот на инспекторот на софиснiот Театар, Јорданов, кој меѓу другото вели: „. . . треба да се запомни дека војската, полицијата, администрацијата, училиштата, театрите без исклучок, се повикани денес да го помогнат процесот на спојување на сарите и нооослободените краишта, да ги поставуваат темелите на бугарската држава и општество и со тоа да го создаваат и да го јакнат авторитетот на бугарските политичари, воени и просветни власти."

Простување од Драги Костовски

На 4. 12. 1980 год. публиката на преполнетиот салон во Драмскиот театар беше известена за смртта на својот актер Драги Костовски. Сите актери учесници во претставата излегоа на сцената и Самоил Дуковски ја одржа следната реч:

Драмскиот театар и сета актерска уметност во нашава земја од сношти е без својот голем творец Драги Костовски тој великан — создавач на духовни вредности во кои секогаш триумфира животот.

Духовното дело на Драги Костовски е жив вруток на срцевините на сето што е химна на животот, смеата, радоста.

Шегобијството беше неговиот најдобар израз за радостите на животот.

Вечерва сме без нашиот колега, школски другар.

Ја играме највеселата комедија. Ќе собереме сили да ја изиграме највесело, зашто тоа е заветот што ни го остави Драги — секогаш да се слави животот и смеата.

Ве повикуваме на едноминутно молчење.

Нека му е вечна слава!

Говорот на Ристо Стефановски на комеморативната седница одржана во Драмскиот театар

Не така одамна, ни членовите на неговото семејство, ни неговите колеги, ни познајниците, ни пријателите, ни јас, што ми падна во обврска да се простам од Драги Костовски, не помислувавме дека така бргу ќе не напушти. Но кога злокобната болест го зафати, кога свесно не сакавме да поверуваме во она што беше стварност, во фактот дека таа подмолница постапно го совлада, трагичниот ден со секавична брзина се наближуваше.

Онаму некаде пред повеќе од три децении за првпат се сретнавме, кога животните патеки ни се вкрстија како ученици на туку основаната Државна театарска школа во Скопје. Од првото видување, кога пристигна од Битола со префрленото палто преку рака, па се до матурирањето бевме неразделни. Всушност, неразделена беше целата наша малубројна генерација, врз чии грб падна едно од тешките времиња што заедно со постарата и новата генерација ја имавме во конституирањето и натамошната афирмација на македонската драмска уметност. Тој факт сам по себе зборува дека делото на Драги Костовски благодарејќи на неговото знаење и умеење, на неговиот исклучително голем талент, луциден дух и недопирливите креативни можности, е вградено во историјата на театарското творештво на Македонија.

Неспорно е дека секој обид во илустрирањето на придонесот на Драги Костовски во посочените насоки би не обврзал долго и многу да зборуваме. Меѓутоа, бездруго се чувствува потреба да се укаже барем на дел од она што остана трајно после неговата смрт, бидејќи и најмалиот ретроспективен осврт врз творечкиот опус на Драги Костовски ќе укаже дека станува збор за вис-

тински исполин, за уметник чие присуство не може никогаш да избледнее.

Драги Костовски не случајно го најави своето присуство во театарското творештво. Впрочем тој потекнува од семејство во кое покрај татко му има и други талентирани уметници. И во Битола и во Скопје ретко кој не се сеќава на диригентската палка на чичко Миќо. Сепак подемот што го достигна Драги се должи на долготрајна работа и неуморен труд, на бројни непроспиени ноќи, на темелно совладување на улогите. Кон секоја задача пристапуваше со висок степен на одговорност, сериозно, професионално и смело. Оттаму, секоја негова улога, секое негово појавување на сцена, секоја негова креација, беше длабоко обоена со специфичност што му беше својствена исклучиво нему. Неповратливи се неговите креации. Да се потсетиме на остварувањата што ги даде на сцената како на Македонскиот така и на Драмскиот театар. Да го повратиме нашето сеќавање на неговото учество во Коштана, Печалбари, Селска учителка, Вител, Мајка, Венецијанскиот трговец, Бања, Три сестри, Интриги и љубов, Два спрема еден, Живиот труп, Глорија, Длабоко сино море, Антица, Бунтот на Кејн, Госпоѓа министерка, Оклопен воз, Како што милувате, Вејка на ветрот, Градскиот саат, Шума, Ревизор, Случајот во Виши, Антигона, Матурска вечер, Сенка, Време од нашиот живот и други, што Драги ги играше во МНТ или пак во реализација на ролјите во Драмскиот театар почнувајќи од 1971 година: И бол и бес, Црна комедија, Лиза Лиза, Вишнова градина, Хамлет од Долно Гаштани, Ревизор, Цар Едип, Задржливиот подем на Артуро Уи и други, за да дојдеме до непобитно сознание дека неговите уметнички квалитети имаа високи дострели.

Гласот на Драги Костовски не ќе може веќе во живо да се чуе. Но топлината што зрачеше од него, што се впиваше во душата на публиката, што омајуваше со својата волшебност, трајно останува во наследство благодарејќи на современите репродуктивни медиуми. Физичкото присуство на Драги Костовски наспроти горчливата вистина што веќе не е меѓу живите, исто така ќе остане трајно сочувана благодарејќи на неговите креации на ТВ, во сериските и уметничките филмови. Зар може ликот на Драги Костовски да биде непознат и на оние што допрва се раѓаат кога тој се обесмрти во филмовите: Мис Тон, Македонска крвава свадба, Мементо, До победата и по неа, Солунски атентатори, Планината на гневот, Цената на градот, Истрел, Република во пламен, Јад, Пресуда, Оловна бригада и други како и во телевизиските серии Шути и рогати, Волшебното самарче, Залез над езерската земја, Учителот, Илинден, како и во ТВ драмите Татков дом, Лудакот и калуѓерката, Вител, Вапцаров, Смилевски конгрес како и во многуте радио драмски улоги и успешни радиодрамски режии.

Драги Костовски овде ги разоткрива своиет големи интелектуални и уметнички квалитети, го стави сето свое битие во служба на културата на нашите народи и народности.

Тргнувајќи од овие сознанија а уште повеќе заради тоа што Драги Костовски беше не само артист во скопските театарски куќи, туку и чест гостин на луѓето ширум целата Македонија и Југославија, тешко ќе има срце што болно не ќе отчука по веста за неговата прерана смрт. Денес жали не само публиката на Скопје, туку и бројните љубители на драмската уметност, на неговата родна Битола, жалат илјадници ТВ и филмски гледачи ширум Македонија и Југославија, жалат сите оние што знаат да проценат каква празнина настанува во идното театарско творештво со неговата смрт. Лично сметам дека навистина има за што да жалиме посебно ние неговите колеги, соработници и сите љубители на Талиината уметност. Длабоко жалат и неговите најблиски, неговата сопруга, неговата ќерка и син, сестраму и братму.

Во оваа прилика редот налага да се потсетиме на вистините дека неговиот уметнички труд беше објективен валоризиран пред многу години, во време кога ни случајно не се помислуваше на траурниот епилог. Тој беше одликуван од претседателот Тито со Орден на трудот. Но, истовремено тој стана и лауреат на највисокото Републичко признание, односно на Октомвриската награда. Драги Костовски заслужено беше прогласен за најпопуларно ТВ лице во Македонија за 1973 година, а ја доби и филмската награда на Нишкиот фестивал. Овие и другите признанија практично означуваат јавно, општествено и професионално вреднување на неговиот осведочен труд.

Меѓутоа најдрага од сите жетви на признанија Драги ја сметаше онаа што по секоја премиера ја жнееше меѓу публиката. Аплаузите му беа најдраги но истовремено нивниот интензитет тој го прифаќаше како нова обврска, како задача уште поупорно, поодговорно и попрофесионално да ги креира наредните улоги.

Точно од тие причини театарската критика не еднаш ни само во една прилика ги истакнуваше неговите вредности. Така „Борба“ по повод неговата улога во Црна комедија меѓу другото напиша дека драмскиот уметник — познатиот македонски филмски и театарски артист Драги Костовски успеа

со својот сценски темперамент и шарм со еден специфичен лежерен стил на игра да го интерпретира текстот на Питер Шефер и на целата претстава да и даде тон и печат што остави најубав впечаток.

Во критиката за премиерната изведба И бол и Бес беше подвлечено дека Драги Костовски оствари впечатлив лик, додека „Нова Македонија“ по повод премиерата на „Лиза, Лиза“, констатира дека Драги Костовски го предаде ликоот на таткото на најуверлив начин — внесувајќи во општата драмска ситуација многу актерски специфичности. „Нова Македонија, исто така, по повод неговата креација во Хамлет од долно Гаштани истакнува дека Драги Костовски во улогата на учителот мошне високо ја надградил литературата што ја нуди ликот. Овие неколку критички оцени автентично зборуваат за високите уметнички квалитети на Драги Костовски чија дефинитивна валоризација допрва претстои. Неговиот богат творечки живот, навлегува во сите пори на театарскиот и филмскиот медиум во поширoко значење на зборот. Тоа обврзува да се обедини и потем да се оцени заради тоа што на тој начин неговата високо оценета личност ќе се поткачи на уште повисоко уметничко стопало.

Неправично ќе биде ако во оваа прилика и по овој повод не бидат кажани неколку зборови за Драги како за човек, другар, пријател и родител. Задоен со оптимизам, со безгранична верба во подобрата иднина тој никогаш не се жалеше на тешкотиите и проблемите. Таков беше и во последните мигови од животот кога и самиот претчувствуваше дека злокобниот крај наближува. Не ја проколнуваше ни сопствената судбина ниту пак се дразнеше во тешките часови на лекувањето кога практично другаруваше со тешката неизвесност. Напротив, тој малку подбивно, малку сериозно и пркосеше на смртта. Не сакаше ни за себе, ни за другите да ја признае изгубената битка со болеста. Иако беше свесен на сопственото догорување тој и се потсмеваше на смртта како што во текот на целиот живот се шегуваше за сметка на малодушноста, примитивизмот, кукавичлукот и слично.

Вчудоневидуваше неговата способност да направи виц за се она што заслужуваше да биде исмејано, и во себе и кај другите. Неговиот козерски дух како да беше без граници.

Драги Костовски беше воопшто наклонет кон уметноста, многу ја сакаше песната, а со извонреден усет благодарејќи на прекрасниот глас, ги интерпретираше речиси на професионално ниво. Неговиот баритон беше со задоволство слушан во интимните средини во кои преку песната тој уште потесно срасНуваше со друштвото. Тој беше поклоник и на ликовната уметност. Во секоја можна ситуација настојуваше да ги следи сликарските изложби. Честопати знаеше долго, долго со вкрстени раце пред себе, да ги набљудува платната и да се восхитува од композициите и колоритот.

Драги Костовски беше точно ваков. Бесконечно го сакаше животот и убавината во него. Ја сакаше светлината, радоста, среќата. Бескрајно ја сакаше и својата професија а најмногу од се своето семејство. Таа љубов, покрај трудот, беше онаа поттикнувачка сила што му овозможи во релативно краткиот животен век да достигне толку многу. Браздите од неговото живеење се мошне длабоки и не можат да исчезнат. Но без оглед на сето тоа тој ќе ни недостасува. Празнината ќе биде во толку поголема што меѓу нас нема да биде артистот со толку широк дијапазон, со осведочени можности, со еднаков успех да ги креира улогите од античкиот период преку класиката до најсовремените ликови.

Нека му е вечна слава.

Говорот на Бранко Ставрев во Македонскиот народен театар

Драги,

Те немаше дома кога со пријателите видовме најчовечка глетка; твојата ќерка со раце врз рамењата на мајка си. Видовме пат што мора да се доодува. Живот што мора да продолжи во твое име, а името ти е сврзано за потреба од реална реплика: како онаа дека никој животната патека не ја поплочил со плочки и дека на тој пат не поставил клупи за починка. Стихот дека да се живее животот не е што и да се претрча низ полето сам се монтира во ова последно писмо зашто е знак за големата хуманистичка игра што ја играше и на сцена и во животот. Актер си кој чувствуваше внатрешна потреба лично да го познава и најскромниот свој гледач а тоа е она што го може само уметник и човек кој знае зошто живее и кој не знае зошто мора да умре.

Актер си што успеа да те запознаа и да запознаеш сè во неповторливата уметност на посматрањето на која и припаѓаше по раѓањето.

Човек си што на оваа средина ѝ го обврза сеќавањето на твојата вчудовидувачка храбра и дрска битка со болеста која те уништи, но не те победи. Таа битка со болеста секојдневно ја читавме од лицето на твојата Гордана која со тебе леташе до Париз и

до овде, враќајќи се постојано со малку нова надеж и вера за сите нас.

Актер си што лекот на својата уметност го лечеше животот, не болеста. Нѐ фрапира оној само твој априлски Ревизор кога конечно се заколна дека смеата е позитивно лице. Таков предизвик на смртта влегува на голема врата во историјата на театарот и му служи на чест на актерот кој му врати на животот повеќе одошто му зеде.

Човек си што од човекот создаде пријател.

Го посакуваше страсно Сирано за да докажеш уште еднаш дека убавината е од внатре;

Не стаса да го одиграш.

Но и без него нѐ увери во тоа.

Имаш време да ни оставиш повеќе.

Но предостани се твојата Аана, Емил, Гордана, твојот градоначалник, Затвореникот, Драшко Каровски, Јонче, Вичо, Круп, Коста, Караман, Атанас, Вержинин, Орландо, Александров . . .

Достатно е што ни го остави Драги Костовски.

Слава ти!

Прошталниот говор на Ацо Јовановски непосредно пред погребот

Драг пријателе, другар и колега Драги, се простувам од тебе во името на твоите соученици другари, пријатели, колеги и почитувачи на твојата уметност.

Се сеќавам како почнавме. Првите години по ослободувањето кога се основа државната театарска школа почнавме да се собираме од сите страни на нашата република; од најразлични училишта, работни организации штотуку демобилисани офицери војници и од младинските работни акции.

Не привлекуваше белата куќа покрај Вардар. Да влегуваме во неа не само како гледачи од главниот влез, туку и одзади како артисти на сцената.

А бевме млади занесенковци не донајадени, не дооблечени со се уште видливи траги на војната врз нас. Учевме и работевме истовремено. Првите големи чекори, но и најтешки, ги правевме како статисти, и во Драмата и во Операта и во Балетот. Уште тогаш ти се издвојуваше со дарбата да навлезеш во карактерите на полицајците, минувачите, стражарите. Неискуството го надоместувавме со огромната љубов кон професијата што ја одбравме. Но требаше уште долго да учиме за да ни се откријат убавините на осветлената сцена и за да го победиме стравот од темниот салон.

Од тогаш поминаа повеќе од 30 години. Повеќе од 30 години на сцената. Колку години работа, а колку краток живот!?

Ти беше првиот од нашите генерации што почна да остваруваш поголеми актерски задачи. Уште го паметиме твојот гимназијалец во „Шума“ на Островски, потоа следуваа уште многу, многу пластични ликови што ти ги оствари со својот талент.

Секаде каде што се отвораа нови можности за актерот ти секогаш беше меѓу првите. На радиото, на филмот, на телевизијата секаде беше баран и ценет соработник. Твојот ведар дух, искричава интелегенција, не разведруваа и во најтешките моменти. Животниот оптимизам што зрачеше од тебе ни останува и по тебе. *„Уметноста на актерот умира со последниот гледач.“* Но ти покрај актерските остварувања ќе останеш во памтењето на сите луѓе и со бројните анегдоти сврзани со твојот живот во уметноста. Било на сцената или надвор од неа, ти беше секогаш артист на зборот. Твојата смисла за хумор за незлонамерна шега не ретко не тераа да бидеме претпазливи за да не и станеме жртви. На првата вест дека си во болница кога ти најавиле дека ќе те посетат колеги од театарот, со на тебе својствен начин за хумор си се изнаврзал со завои за да ме уплашиш. За жал не бев во таа група. Жртва ти беше и подмолната болест над која си морален победник со својот неисцрпен дух. До последниот момент и пркосеше на болката со хумор и подбив.

Таков низ шега знаеше и да работиш. А она што го сработи за овие три децении е еден импозантен фонд на остварени улоги. Некои од нив се на самиот врв од уметничките дострели на Македонската и Југословенската глума.

Со твоето заминување оставаш ненадополнива празнина во нашите редови. Твојата способност за трансформација, твојот широк актерски дијапазон, твојата способност да насмееш, да расплачеш, да возбудиш, твојот глас кој уште долго ќе ни звучи во ушите, ќе не потсетува дека премногу изгубивме.

Заради тие твои уметнички квалитети не можеа да те одбегнат општествените признанија и награди меѓу кои и највисоките што може да ги добие еден артист. Но завесата се спушти среде сцената од твојот творечки живот.

И еве сме на твојата последна премиера чиј аплауз нема да го слушнеш.

Живееше како артист, те испраќаме како артист.

Живееше со својата богата дарба да ја направиш среќна публиката, беше среќен кога таа те испраќаше од сцената со аплауз. Те испраќаме со најголемото признание за артист со еден актерски аплауз.

Ден за ден се среќавам со луѓе од различни професии и сосема, различни индивидуални профили, а нема ни еден кој знае дека сум актер, да не ми искаже топол, искрен, од самото срце излеан збор за нашиот Драги.Разни ветрови, од разни страни со своето нагризување одамна ја поткопуваа вербата во мене дека актерот значи нешто, но спонтаното испраќање до неговиот вечен дом на Драги Костовски од безбројните негови другари, пријатели, колеги, почитувачи на неговата уметност, едноставно речено од народ во кој се најдоа и високи претставници на нашето општество и обични, мали дуѓе кои го познаваа Драги само од сцената и од екранот, го крена високо знамето на актерот. Драги Костовски со својата маченичка смрт со која јуначки се бореше се вреди во блескавата редица актери од Молиер до Стане Север, кои до последниот здив ја вршеа својата актерска задача. Нашиот Драги стана симбол и синтеза на актерскиот ефемерен занает. Него го исплакаа сите. Солзите на мојот пријател автомеханичар: „По Драги жали целиот град“ говорат повеќе отколку што може со зборови да се изрази. Се гордеевме што бевме негови другари на сцената, пријатели во животот, во тој нашДраги кој умееше во секакви околности да биде ведар, оптимистичен дух кој со сета душа му се радуваше на животот. Си отиде од нас рано, свирепо рано, во возраст кога можеше да ни даде уште многу и нови креативни достигнувања.

Неколку сезони веќе се бевме договориле да го реализираме заедно Ростановиот „Сирано де Бержерак“ во убавиот, звучен препев на Ацо Шопов. Голема, дамнешна желба му беше на Драги да го оваплоти трагичниот херојски лик на Сирано, да ги оживее неговите бесмртни стихови. И постојано се надевавме дека ќе го почнеме тој долго време мечтаен проект. Не, секогаш нешто се наоѓаше да ни попречи. Сепак, не се откажувавме додека на само ден пред неговото последно одење в болница не ми рече со нему секогаш присутно чувство на реалност и храбра свест за вистинската состојба: „Ништо од нашиот Сирано. Не остана веќе многу живот“. Единствен пат тогаш ми го искажа она што го знаеше сигурно, но и тогаш таа црна прогноза ја придружи со својата неизгаслива насмевка. Неискажлива е болката на актерот, кога животните околности не ќе му допуштат да да го оствари својот најсакан лик, да го достигне својот највисок врв. Не остана Сирано само долго сонуван, но никогаш исткаен сон.

Го запознав првпат во далечната 1947 година, кога му бев еден од учителите во тукуштo отворената Државна средна театарска школа. Драги ведаш паѓаше в очи со својата воспитаност, култура и свое образен личен шарм. Многу години по таа прва средба живеевме на сцената заедно и соработувавме, и како партнери, и во корелација на режисер и актер. Не памeтам ни еден случај Драги да бил обземен од така честата во нашиот занает суетност, вообразеност, завист, ни еден миг во кој да заборавил на топло меѓуовечко однесување. Она што според моите можности и знаења сум му го пренесол во Школата и после во практичната работа на сцената тој многукратно ми го возвратувал со својата богата актерска дарба, во моите режии, и со најдругарска, партнерска соработка. Беше длабоко хумана, благородна личност. Секогаш околу себе зрачеше со бодар штимунг и беспределна љубов за сценската уметност во сите нејзини медиуми. И затоа беше еднакво добар и силен и на театарките штици и пред микрофонот, и пред телевизиските и филмските камери. Имаше Драги остро и набљудувачко око со кое црпеше безброј рељефни белези на луѓето околу него и карактеристики на животот за да ги прелее така сочно во своите сценски ликови. И секогаш го правеше тоа со истанчен естетски вкус, со беспогрешенусет за животна уверливост вистинитост. Ми беше секогаш радост да работам со Драги. Нашите проби беа пријатни како песна, беа творечки занес, уметнично задоволство зашто тој беше надарен со редок сценски нерв, со исклучителна психо-физика во која посебно се истакнуваше неговиот топол сонорен, машки глас. Го имаше Драги она флуидно неопределиво нешто над занаетот, што ги топли срцата на гледачите и го создава мостот на интуитивно предавање и проникнување од обете страни на рампата; ја познаваше јатката на онаа немерлива неопфатлива есенцијалност, којашто, никната и дозидана врз занаетот, ја иницира и инспирира атмосферата на сценската уметност. Токму затоа и не ни се случуваа творечки недоразбирања и судири во претставите што ги работевме заедно. Безмилосната смрт со својот трајно несправедлив удар ги пресече уметничките врвици на Драги во најголемиот расцут и напон на неговите креативни сили, но не успеа и никогаш нема да успее да го затемни она што тој веќе го оствари во своите триесет години актерска дејност. Тоа ќе трае за секогаш како крупен внос во театарската култура на нашиот народ.

Во мигот на бесповратната разделба од Драги Костовски живо ми се јавуваат во сеќавањата некои преломни моменти во него-

вото актерско творештво, кои овозможија нови чекори напред во нашиот театарски живот. Неговиот прекрасно извајан лик на Момчето во „Стаклената менажерија“ од Тенеси Вилијамс, реализиран уште во 1955 година, во голема мерка придонесе да се почувствуваат нови, посовремени акценти и бои во нашиот сценски израз. Бевме критикувани и напаѓани поради тие нови сценски валери, но Драги упорно и храбро ја остојуваше нашата концепција, а иднината на театарот во нашава земја нѐ увери дека бевме прави во барањето н понови, посвежи, неизодени патишта. Следуваа неговите чудесни остварувања: Васка Пепел во „На дното“ од Максим Горки, Дон Јере во „Глорија“ од Ранко Маринковиќ, незаборавниот Едмунд во една од најубавите, најсуптилни психолошки драми во светската драматургија „Долгото патување во ноќта“, градоначалникот во „Ревизор“ и др. Си спомнувам за негова инспирирана помош во претставите на полските сатири „Смеењето не е грев“, каде беше вистински spiritus movens и на „Антигона“ од Софокле во која како Корифејот ја држеше на своите плеќи целокупната функција на Хорот кој има место на колективен протагонист во таа прва реализација на антична трагедија на македонска сцена. Но меѓу сите актерски дострели на Драги, за мене ќе остане врвно остварување прекрасниот лик на Тузенбах во „Трите сестри“ на Чехов. Сум видел во својот живот многу актери во ролјата на Тузенбах, но нека ми биде дозволено да тврдам дека не сум гледал посеопфатно создаден, повибрантно жив, почувствуван во сите дамари на карактерот Тузенбах од оној на Драги Костовски. Голем хендикеп и загуба е само фактот што тој знаменит Тузенбах беше креиран во една релативно мала театарска средина, без можност да го види и доживее поширок аудиториум.

За сите драгоцени актерски бисери на Драги Костовски и за тоа што го издигна високо името актер нека му е вечна благодарност!

Илија МИЛЧИН

Ќе ни останат во сеќавањето...

Умре познатата словенечка артистка Сава Северова

Кога умира актерот, тој однесува со себеси се; останува за него да сведочат единствено расфрлените редови во новинските колони и во списанијата.

Веќе одамна, бившата првенка на Драмата на Словенското људско гледалишче од Љубљана и на Југословенското драмско позориште од Белград претставуваше изграден поим а нема многу да се згреши ако се каже и — вистинска легенда на југословенската актерска уметност. Во историјата на глумата кај нас таа ќе остане како ненадминат толкувач посебно на женските ликови на Крлежината драматургија. Со целото свое срце му припаѓаше на театарот. Тој за неа беше најголемата љубов. Иако се наоѓаше во пензија скоро една деценија, Северова не ја напушти драмската сцена. Во последниве години настапуваше на сцената на Словенското приморско гледалишче во Нова Горица, каде што го пренесуваше своето богато искуство на помладите, каде што играше со младешки жар и полетност, прифаќајќи секоја задача само за да не се одвои од најсаканото од животот и непосредниот контакт со публиката.

Сава Северова — таа истакната драмска уметница, која до култ го негуваше сценскиот збор, која од улога во улога ја потврдуваше својата актерска зрелост, својата силна индивидуалност, е родена во 1905 година во малото место Тројана. Во почетокот на својата кариера таа ќе промени повеќе театарски куќи. Патот најпрвин ќе ја одведе во Скопје, а оттаму во Осиек, Марибор, Љубљана, Белград и така натаму. Насекаде импонираше со својот висок професионализам и затоа во нејзиниот богат и разновиден актерски опус влегуваат низа капитални остварувања, како што се насловните улоги во „Госпоѓица Јулија“ од Стринберг и „Аана Каренина“ од Толстој, потоа улогите на Лаура, Кастела Глембај и Лавија од Крлежините драмски дела — „Леда“, „Господа Глембаеви“ и „Аретеј“, во кои се чини и најмногу се има реализирано. Ќе останат во сеќавање и креациите на Северова во пиесите „Васа Железнова“ од Горки, „Ромул Велики“ од Диренмат и други.

Една таква комплетна драмска уметница, каква што беше Северова, способна со успех да го понесе и најтешкиот репертоар, не можеше да биде и заобиколена од највисоките признанија во нашава земја. Уште еднаш по ослободувањето стана добитник на наградата на владата на Федеративна Народна Република Југославија, а носител е и на две Стериини награди, како и на Прешерновата награда.

Овде да го истакнеме и нејзиниот виден придонес во драмските програми на телевизијата и радиото, како и во не мал број југословенски играни филмови.

Инаку, еден дел од творештвото на Северова е тесно поврзано со театарскиот живот на Скопје. Како млада актерка таа помина шест месеци на работа во предвоеното скопско Народно позориште, заедно со повеќе имиња на југословенскиот театар толкувајќи ги главните актерски партии во „Ана Каренина“ и „Дантеовата смрт“ од Бихнер, во режија на тогаш младиот режисер Бојан Ступица. Следната средба со Северова, скопската публика ја имаше во 1951 година, кога настапи во неколку претстави на Југословенското драмско позориште во рамките на неговото прво гостување во Македонија. Тогаш, сеќавајќи се на својата незаборавна актерска младост, Северова на страниците на весникот „Нова Македонија“ ќе го забележи следното: „Беше прекрасно. Беше тоа време кое едноставно не се заборава најмногу поради прекрасната скопска публика, како и поради луѓето со кои бевме обиколени постојано со внимание.“ Три години подоцна, тоест, во 1954 година, приврзаниците на театарската уметност во Скопје имаа можност првпат да се запознаат со едно дело од Крлежа, кое во чест на 60-годишнината од раѓањето и четири децении плодна дејност на Крлежа ја прикажа мошне репрезентативна екипа на актери составена од три различни реномирани југосло-

венски театри — Словенско људско гледалишче, Југословенското драмско позориште и Народното позориште од Белград. Во екипата покрај великаните на југословенската глума Божидар Дрниќ, Љубиша Јовановиќ и Невена Урбанова се наоѓаше и Сава Северова, чија фасцинантна креација критичарот Јован Бошковски во „Разгледи“ од 25 мај 1954 годија ја оцени со многу пофални зборови, сметајќи ја Северова за најдобар интерпретатор на ликот на Лаура.

Сава Северова беше и остана голема артиска. Само големите и вистински актери можат толку долго да бидат славни и незаборавни, и затоа по нивното физичко исчезнување споменот за нив го продолжува силното зрачење на нивното дело. Така тие стануваат бесмртни· Така трајно се врежуваат во нашата свест.

Ив. Ивановски

Веке ја нема Љубинка Бобиќ

На големото театарско небо згасна уште една крупна ѕвезда на српската и на југословенската глума. Тоа е Љубинка Бобиќ, родена на 2 јануари 1999 година во Крушевац.

Својата артистичка кариера, Бобиќ ја започна пред 58 години, дебитирајќи во Шекспировата пиеса, „Сон на летната ноќ“ на сцената на Народното позориште во Белград, станувајќи редовен член на оваа театарска куќа во 1921 година, во која, инаку ќе помине повеќе од пет децении. Пред војната, Бобиќ посебно ќе се истакне во делата на Нушиќ, Ибзен, Достоевски, Дикенс и други. Од овој период датира и нејзиното интересирање за драматургијата. Со добро познавање на сцената, таа ќе напише и неколку драми, што претставуваат главно предложок за послободни креации на актерите. Автор е на следните пиеси: „НАШИ МАНИРИ“, „ОТМЕНО ДРУШТВО“, „ФАМИЛИЈАТА БЛО“ и „РИСТА СПОРТИСТА“ настанати во периодот од 1925 до 1940 година.

По ослободувањето, Љубинка Бобиќ својот врвен креативен дострел ќе го постигне во толкувањето на ликот на Живка во ГОСПОЃА МИНИСТЕРКА од Нушиќ, па оваа ролја ќе стане вистински поим и синоним за ненадминат интерпрет на споменатава улога. Случајот сакаше последен пат да се појави пред публиката токму во споменатата Нушиќева комедија кога одбележа 40 години постојано играње во насловната улога во „ГОСПОДА ГЛЕМБАЕВИ“. Од посебно значење се и нејзините остварувања во Нушиќевиот комедиографски текст „ВЛАСТ“, потоа во „СТАНОЕ ГЛАВАШ“ од Јакшиќ, во „КОШТАНА“ од Бора Станковиќ и други.

Името на Љубинка Бобиќ е тесно врзано и за театарскиот живот на Скопје и другите градови на Македонија. Кратко време оваа артистка помина на сцената на некогашната театарска зграда крај Вардар. Во скопското Народно позориште во времето кога управник беше Велимир Живојиновиќ—Масука, покрај другите ја играше и ја пееше занесната КОШТАНА од истоимената пиеса на Бора Станковиќ. Контактите со овој истакнат драмски уметник продолжија и по завршувањето на Втората светска војна, но сега главно преку нејзината драмска литература. Така, „ФАМИЛИЈАТА БЛО“ од Љубинка Бобиќ е играна во поголем број професионални театри од внатрешноста на нашава Република. Последната постановка на ова дело во Македонија ја реализираа режисерот Мирко Стефановски, со ансамблот на Албанската драма при театарот на Народностите во Скопје. Само неколку сезони пред тоа овој популарен драмски текст на Љубинка Бобиќ е игран и во Народниот театар во Штип но под еден друг наслов — БАЛКАНСКИ АРИСТОКРАТИ. Интересно е да се спомне и тоа дека на штипската премиера присуствуваше и авторот на пиесата за која станува збор·

И. И.

По повод смртта на познатата југословенска артистка Блаженка Каталиниќ

Блаженка Каталиниќ, бивша првенка на Југословенското драмско позориште од Белград беше присутна повеќе од половина век во југословенската драмска уметност и за тоа време даде повеќе скапоцен придонес за нашата театарска уметност со своите многубројни актерски креации во мошне широкиот и стилски разновиден репертоар, што ги опфаќа најзначајните драмски дела од антиката до современите настани. Нејзините најзначителни успеси истовремено претставуваат и најблескави мигови во театарските ансамбли во кои работеше.

Во повоениот период најпрвин играше во Народното позориште во Шабац, а од 1947 до 1950 година — во Народното позориште на Цетиње. Потоа се наоѓа во трупата на Здружението на филмските артисти во Белград и овде на многу успешен начин ја изразува својата актерска способност во низа дела од Ибзен. Воопшто, во Ибзеновско Стримберскиот репертоар, Блаженка Каталиниќ го постигнува актерскиот врв: нејзината интерпретација на Лаура во Стринберговата драма „Татко“ претставуваше чудесен спој на притаена нестрпливост и процес со изразот на невиноста на едно суштество кое никогаш не се откажува од својата перфидна замисла.

На сцената на Југословенското драмско позориште, чиј што член е од 1952 година, Блаженка Каталиниќ, во годините на целосна зрелост, демонстрираше несекојдневно актерско мајсторство во толкувањето на цела галерија женски ликови. Било да станува збор за улоги каде што се изразуваат љубовните страсти, било да беа во прашање ликови на надмени, чудовишта и горди старици, Каталиниќ ги оживуваше со таква уверливост, така што се добиваше впечаток дека тие ликови на сцената како да се земени непосредно од животот. Со вонредна и истенчена смисла за изразување на најситните поединости, Блаженка Каталиниќ со толкувањето на главните женски улоги во „Федра“, во „Крал Лир“, во „Крвави свадби“, оствари примери што одушевуваат не само со неверојатната моќна трансформација, туку одушевуваат со оригиналноста на пристапот на ликот и со смислата за нагласување на доминантните особености на карактерот. Такви се нејзините креации на Клара во Диренматовата пиеса „Посетата на старата дама“ и Леди Диштворд, во драмата „Таков е светот“ од Вилјем Конгриф, додека како Хекуба, на Дубровничките летни игри умееше во голем замав и со потребната градација да ја донесе сета трагика на тој лик.

На Југословенските театарски игри во Нови Сад има настапено во 1959 и 1960 година, — како Мара Никшина во Војновиќевата „Дубровничка трилогија“ и како Леди Џесмин во „Сабињаки“ од Растко Петровиќ — и двата пати освојувајќи ја Стериината награда за глума.

Блаженка Каталиниќ е добитник и на Стериината награда што се доделува за специјални заслуги на унапредувањето на југословенската театарска уметност и култура. Меѓутоа ова признание не стаса да го прими, зашто почина само неколку дена пред да ѝ биде врачено признанието.

И. И.

Умре великанот на југословенската драмска сцена — Виктор Старчиќ

Од плејадата стари и заслужни драмски уметници во нашата земја замина уште еден врвен актер. Тоа е Виктор Старчиќ, роден во 1901 година, кој активно се занимаваше Старчиќ беше и остана непомирлива теасо глума цели 62 години, кој играше сè до крајот на својот живот.

Старќиќ беше и остана непомирлива театарска природа и во потрага по својот актерски идентитет и во својата постојана и незгасната жед за освојување нови простори на театарското изразување тој промени повеќе театарски куќи, односно ја прокрстари скоро цела Југославија. Својата актерска кариера ја започна уште во 1919 година во Белград, за да ја продолжи во театрите во Сплит, Сараево, Нови Сад, и Загреб. Тој е еден од основачите на Уметничкиот театар во Белград, формиран пред Втората светска војна. Во белградското Југословенско драмско позориште дојде од Риека. Член на овој колектив е од денот на неговото основање во 1947 година, истовремено занимавајќи се и со педагошка дејност. Своите богати актерски искуства Старчевиќ по ослободувањето ги пренесуваше на своите помлади колеги, учествувајќи во основањето на Театарската академија и предавајќи глума во оваа високо-образовна институција. Инаку, импозантниот актерски опус на Старчиќ го сочинуваат голем број ролји од антологиско значење, остварени во дела од Држиќ. Горки, Крлежа, Голдони, Чехов и други. Ќе остане ненадминат особено во помалите, таканаречени епизодни улоги, реализирајќи низа блескави сценски минијатури што бездруго влегуваат во редот на најубавото, највредното во историјата на југословенското актерско мајсторство. Беше доживотен член на Југословенското драмско позориште и носител на повеќе значајни југословенски признанија.

Со проекти на Југословенското драмско позориште и на Ателје 212, од Белград, Виктор Старчиќ повеќе пати има настапувано и пред македонската театарска публика. Последен пат во Скопје гостуваше во Универзалната сала, играјќи ја главната улога во драмата „Цена“ од Артур Милер, во изведба на „Ателје 212“. Со потресна едноставност тој оствари една голема креација, за која публиката од главниот град на нашата република долго ќе се сеќава.

Виктор Старчиќ, ако така може да се рече, беше роден артист. Постојано се бореше против рутинерството и конвенционал-

носта во театарот. Ни по многу настапувања не се чувствуваше презаситеност во неговите улоги. Фасцинираше со својата виталност и со постојаната свежина во играта, што му овозможуваше во секоја улога да биде нов и неповторлив.

И. И.

Димче Стефановски доајен на македонската реч на сцената на битолскиот народен театар

(По повод двегодишнина од неговата смрт 1978—1980)

1.

Доајен на македонската реч на сцената на битолскиот Народен театар — тоа е вистински збор за вистинскиот заслужник во овој однос, за Димче Стефановски — сценски уметник, креативен режисер и неуморен општественик во родниот град; за човекот кој се вљуби еднаш за секогаш во привлечната и магична невидлива мрежа на изведувачкото сценско творештво, уште кога беше навистина дете, кога имаше само 12 години, на која возраст другиот битолски драмски уметник — но самодеец — познатиот Павле Павлевски му довери неколку соодветни улоги во пиесите што ги режираше на битолската сцена. И така, чекор по чекор кон вистинското уметничко созревање, до 1939 кога директорот на новооснованиот Градски повластен театар го вклучи во ансамблот, составен главно од средношколци и млади работници. Бројни се заслугите на доајенот Стефановски за сестран развој и на професионалниот театар во Битола и на мошне плодниот драмски аматеризам во градот и во селата на тетиторијата на комуната, за што е наградуван повеќепати и со високи одликувања. Но се тоа заслужува одделно разгледување. Овој спомнеж има друга цел: да изнесат некои мисли за творечкиот лик на Димче Стефановски и да го посочи неговиот уметнички идеал.

2.

ALTERI VIVAS OPORET SI VIS TIBI VIVERE!

Не е лесно да се зборува за лик на уметник, за лик на творец; за лик на човек воопшто. Не само што не е лесно, туку е тешко, премногу тешко. Секој човек е вистинска тајна за другите луѓе, па и за најблиските: за родителите, за браќата и сестрите; за сопругата и децата. Повремените надворешни манифестации на темпераментот и карактерот не се во исто време и доказ за внатрешната, психичка, суштина на едно човечко битие. Овие мисли важат и за доајенот Димче Стефановски. Да, важат и за него, зашто Битола не се расплина заради ваквото самосе се опфатни.

Понекогаш критичарите критикуваат за да им помогнат на творците (тоа се добронамерници и вистински критичари); понекогаш критикуваат за да критикуваат, иако немаат усет ни дарба за такви вреднувања; а понекогаш критикуваат бидејќи се поттикнувани на тоа од внатрешна злоба кон секого и кон сè (што не се наоѓа во кругот на нивните лични интереси). Разни критичари — разни критики. Чест само на оние од нив што се навистина со „бели заби“ DENTIBUS ALBIS).

Тука нема потреба од критика воопшто, спротивно — неопходен е стремежот да се согледаат најкарактеристичните одлики на Стефановски. Сите кои се восхитувале од неговите одлично изградени, поточно фино извајани улоги можат да потврдат дека се бројни тие негови одлики, неопходни за висвистински сценски уметник, за артист и режисер; за творец на пријатни мали светови, во границите на творбата што се изведува и што ги пренесува гледачите најчесто во минатото време и во одредена опстановка, тука или некаде.

Димче Стефановски не тргна по пат на усовршување на даден лик, само на еден лик во една, специфична, област на драмското творештво. Тој зачекори по многу посложени врвици, не плашејќи се да толкува улоги од најразлични фахови: од комични, преку типично драмски, па сè до необично сложени трагични; каква што е, на пример, улогата на вечно привлечниот и неменливо занимливиот Шекспиров Хамлет; лик што го привлекува вниманието на секој вистински драмски уметник. Доајенот на македонската реч на сцената на Народниот театар во посветување на Мелпомена и Талија, зашто имаше очигледна дарба да вообличува сложени ликови. А во тоа му помагаше многу и неговиот обичај да ги набљудува и студиозно да ги проучува луѓето, и во својата ма-

тична театарска средина, и на улица, и на разни седници, па и во семејниот круг.

Освен тоа, неговата огромна љубов кон драмската уметност не го оставаше да пристапи кон улогата површно. Тој не се осмелуваше да прикаже недостатно, нестудиозно проучен лик; бидејќи секогаш ги изградуваше своите улоги совесно; па затоа и се чувствуваше сигурен на сцената пред очите на гледачите. И никогаш не ги преземаше туѓите толкувања на дадена улога, туку на секој игран лик му даваше свој, специфичен, „димчестефановски белег.

Ако се бара пак да се одреди идеалот на Димче Стефановски во однос на драмската уметност, може да се рече дека и тоа е можно. Неговиот идеал не беше оригинален, зашто се согледува и кај другите големи уметници воопшто. Согледливо беше дека се стремеше да и даде на секоја претстава, на секоја премиера и реприза, повеќе отколку успеал да даде дотогаш: секогаш нешто поубаво, позаокружено, поцелосно — секогаш нешто посовршено; секогаш близу до животот и луѓето, до нивните сфаќања и стремежи, копнежи и чекорења напред. Тој никогаш не се откажа од сопствениот уметнички идеал, бидејќи — како што напиша Крањчевиќ во „Мојсеј":

„ . . . ти ќе
умираш
кога
ќе почнеш самиот
да се сомневаш
во своите идеали!"

Заклучно согледано, Димче Стефановски беше присутен во битолскиот културен живот четириесет години. И самата бројка заслужува респект. Затоа неговиот творечки лик треба да им служи како пример на помладите битолски драмски (театарски) генерации.

Душан Хр. КОНСТАНТИНОВ

14 април 1980,
Битола

Владимир Гравчев — артист и човек (1936 — 1978)

(По повод двегодишнина на неговата смрт 1978—1980)

1.

Владимир Гравчев, битолизиран титовелешанец, беше артист и човек; вистински човек и вистински артист, со сите одлики што еден оригинален творец го издигаат високо над просечното, над малограѓанското, над полтронското, над исплашеното, над шаблонизираното, над надживеаното. Во овој правец прекрасниот убавец, кос со своите густи мустаќи напоменуваше многу на Гоцета Делчев, Владимир Гравчев си остана засекогаш Владимир Гравчев.

Овој млад артист, со ширно широко човекољубива насмевка, со кристално чисти сини очи, што жедно и неуморно ги одразуваа сите убавини на светот и животот, понекогаш умееше да избувне како вулкан, особено кога се работеше за што и да било поврзано на некој начин со двете клучни вредности, кои самиот ги ставаше на највисоко рамниште: театарот како бесконечно богат и широк поим и човечноста на човекот. Иако глумец во животот не сакаше да глуми ниту трпеше кога некој друг глумеше пред него. Во животот ја бараше искреноста, отвореноста, хуманоста, па откако ќе се разочараше можеше да се најде и во психичка депресија, близу до работ на краен песимизам. Но, секогаш имаше исполински сили да ги пребоди тие повремени двоумења и несигурности.

Начитан, речиси ненаситник во читањето на добри книги од многу области, а најмногу од областа на театарската уметност; културен, со вонредно богат речник во многубројните дискусии со најблиските пријатели и соуметници; со усет за психоаналитички набљудувања; револуционерно искрен во дискусиите, без страв од лица — какви има секаде — кои се обидуваат да предизвикаат некаква несигурност, некаков страв, кај другите луѓе, Гравчев беше ретка и занимлива појава во битолската културна средина, задушувана и од конзерватизмот и од сиромаштијата со идеи и стремежи за ново во театарските дострели.

Гравчев често ги повторуваше Пушкиновите зборови: „Духот на столетието бара важни измени и на драмската сцена. „Тој се бореше за остварување на таа секогаш актуелна мисла; посветувајќи го целосно својот живот на саканата драмска уметност. Беше свесен дека „уметноста е низа откривања, а каде нема откривања, нема ни умет-

ност“, па затоа постојано бараше, трагаше, испитуваше, експериментираше. Длабоко внесен во тие области на трагањето по ново и посовршено, Владимир Гравчев често го заборавaше целиот свет околу себе, па и своите домашни, возљубени ќерки — што ги сметаше за свое најголемо богатство — и сопругата. Во такви мигови како да суштествуваа само тој и таинствената вселена, оптегната кон бесконечноста. Затоа за него важат Мејерхолдовата мисла: „Кој на уметноста не ѝ дал сѐ, не ѝ дал ништо.“

Сфаќајќи дека „уметникот учи леејќи ја сопствената крв“, Владимир Гравчев како артист, а и како човек, постојано учеше; учеше и само учеше — од животот, од практиката, од туѓите дострели, од врвните артисти на филмскиот и телевизискиот свет. Напоредно со тоа зрееше творечки, на редовните проби, на самата сцена, пред гледачтие, кои восхитено од неговата дарба за инстиктивно реагирање, за вонредно пројавена импровизација и за прекрасно заокружување на играниот лик, знаеја да го наградат со долги ракоплескања и со лица светнати од радост и доживеано задоволство.

За Владимир Гравчев немаше мали и големи улоги — за него секоја добиена улога беше голема, па затоа и за епизодните појави се подготвуваше како да е носител на главниот лик во подготвуваната драмска творба, бидејќи „ѐа сцената нема случајност.“ И на сцената и во животот Гравчев ја спроведуваше во практика Ничеовата максима: „Биди она што си! „Тој беше даровит и несекојдневно оригинален артист и беше таков; тој беше и човек, родител, сопруг, пријател, сограѓанец — и беше таков.

2.

Имаше негативен однос кон нечовечните озборувања, клевети, додворувања и слични човечки слабости. Ги мразеше, ги презираше. Беше свикнат да го каже она што го мисли и да истапува пред другите како лик пред огледало. Затоа пак не се стеснуваше да ги ги пофали туѓите одлики, дострели, заслуги и успеси, зашто не ѝ дозволуваше на подлата завист да се расцвета во неговото племенито срце.

Љубовта што ја чувствуваше кон драмската уметност ја пренесуваше успешно и врз помладите генерации, па и врз најмладите, особено кога работеше како режисер на Пионерската сцена на „Трајче Магловски“ и на Младинската сцена при Театарот. И пионерите и младите се вообличуваа, под неговата режија, во млади даровити драмски уметници — артисти. Тие учеа од него, а тој не ги криеше своите знаења усвоени од бројните трудови на Станиславски, Мејерхолд, Ејзентајн, Клајн и други. Им ги откриваше и малите тајни, од кои често зависеше крајниот успех на претставата.

Како режисер не се плаши од експерименти, зашто — во крајна линија — без нив не е можно усовршување на современата драмска уметност. Артистите од младинската сцена необично го сакаа заради таа негова смелост, бидејќи новите и плодоносни работи тешко навлегуваат во дадената подзаостаната средина, далеку од витлите на верните дострели на современата драматургија согледана како целина. Гравчев знаеше дека ќе се појават бројни пречки при тоа. Ги согледуваше, ги предвидуваше, но и ги пребродуваше — ги победуваше.

3.

Воопшто, Владимир Гравчев, онаков каков што го познаваат сите, кои имале прилика да го гледаат во некоја драмска творба, на сцената, пред стивнатата публика, ја изнесуваше својата душа, ги откриваше своите чувства, го претставуваше уметничкиот лик на добиената улога како полнокрвен, комплетен, содржаен, жив лик, ползувајќи ги при тоа сите можности на ограничената слобода на личното артистичко творештво. Голем е неговиот личен придонес како за развојот на драмската уметност во Битола така и за драмската уметност во цела СР Македонија. Тој внесуваше непрекратно, полека но сигурно, навистина нови струења во таа мошне привлечна уметност. Овие размислувања даваат само некои одлики од многубројните богатства што се среќаваа во артистичко-човечкиот лик на Владимир Гравчев, борец и пропагатор за современ театар, зашто „театарот не може да суштествува вон современоста“ (Мајаковски).

Душан Хр. Константинов

14 април 1980 лето,
Битола

Хроника на Драмскиот театар

Табела на изведени претстави на Драмскиот театар во текот на 1980 година

	Автор и претстава	Број на изведби	Број на посетител
	ДИВО МЕСО	55	27421
1.	Горан Стефановски		
2.	Леонид Маљугин		
	ЧЕХОВ	26	2840
3.	Миле Попоски		
	СОЛУНСКИ ПАТРДИИ	40	14015
4.	Жорж Фејди		
	БОЛВА ВО УВО	19	5172
5.	Карло Голдони		
	РИБАРСКИ КАРАНИЦИ	17	7997
6.	Х. Дин/Џ. Балдерстон		
	ДРАКУЛА	4	733
7.	Велко Неделковски		
	ДЕН ЗА БЕГСТВО	18	5596
8.	Горан Стефановски		
	ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ	1	144
9.	Русомир Богдановски		
	ПАНУРГИЈ	23	3129
10.	Лемб/Ѓузел		
	ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ	3	2474
11.	Ежен Јонеско		
	СТОЛОВИ	7	552
12.	Н. Гогољ		
	РЕВИЗОР	5	2153
13.	Молиер		
	ДОН ЖУАН	8	2347
14.	М. Горки		
	ВАСА ЖЕЛЕЗНОВА	11	2966
15.	Лев Биринскиј		
	БРКОТНИЦА	4	900

Од критиката...

ПОДАЛЕКУ ОД ЗАНЕСОТ, ПОБЛИЗУ ДО БОЛОТ!

(Белешки кон „Диво месо“ на Горан Стефановски

Се чини, главниот јунак во најновиот драмски текст на Горан Стефановски — Стефан, еден од тројцата синови на сакатиот ѕидарски мајстор Димитрија Андреевиќ, инаку носител на сета драмска акција во „Диво месо“, како да осцилира во својата морална распнатост постојано помеѓу двете крајни точки, таа на занесот или илузијата и таа на болот, двете исходишта на неговиот внатрешен хаос, самоизмамата и вистината, фикцијата и стварноста, заблудата и рассонувачката, всушност проблем на еден внатрешен процес на самонаоѓање во кој клатното на неговата грешна душа конечно ќе се задржи поблизу до болот, како до една поимска категорија што на човека му го враќа постојано човечкото значење.

Драмата на Стефана, тој занесеник што ткае соништа за брз подем и фаќање на среќата за гуша, тој затрчаник што мисли дека ете така, без последица може да се „одлепи“ од својот незадоволувачки социјален статус и да полета кон неслутените височини на деловниот успех, кој всушност значи и извишување до подобар степен на материјална ситуираност, е драма за човек кого го понеле врз своите црни крила слепите сили на неразјаснетата стихија, насочувајќи го кон одродувањето, кон една морална деструкција на раскин со своето потекло, со многуте жилки на обичајот и традицијата, на социјалната припадност на моралната определба, на етичката обврска да се сочува покрај сè и над сè човечкото во човекот.

Горан Стефановски го ткае ликот на Стефан од емоции и страсти, од заблуди и занеси, водејќи го низ бројни искушенија на себенатрчување, на успех по секоја цена, на потценување на своите најблиски, профилирајќи го како жртва на својот занес, кај кого сепак на крајот од краиштата, во прсеудниот момент проговорува гласот на совеста, зашто сите илузии, платени скапо до прескапо, конечно ќе бидат развиени, та тој ќе остане свој меѓу своите. Стефан, иако сериозно морално изгризан, сепак смогнува да одболува многу нешта, револвер од затворениот, поради револуционерна дејност помлад брат Андреј) и со него како со страшен, заканувачки знак на одмазда, ќе испразни куршум во замислена (или: измислена) цел, со подзаскриени под палтото летоци. Тој, знаеме, нема да убие, ниту пак ќе се самоубие, иако ги подречува двете можности, меѓутоа, сепак в раце држи оружје. Така завршува драмата. Со тоа авторот како да ни става до знаење дека во Стефан се случил некој голем пресврт, некоја внатрешна промена. Тој останува со преостанатиот дел од семејството (постариот брат е веќе в гроб, помладиот во затвор) насилно исфрлено од разурнатиот дом, како моментно единствен негов морален закрилник. И. најверојатно гледачот (или: читателот) има право да претпостави, низ контекстот на недореченото, дека Стефан и Андреја ќе се сретнат утре или задутре во некое друго време.

*

Драмата на Горан Стефановски „Диво месо“, означена од самиот автор како пиеса за театар, претставува драмски текст во 17 сцени во кој се изнесува приказната за трагичното распаѓање на семејството на Андреевци (Димитрија и Марија Андреевиќ и нивните тројца синови: Симон, Стефан и Андреј) од предвоената сиромашна работничка периферија на Скопје, наречена Дебар Маало. Делото беше за првпат изведено на сцената на Драмскиот театар во Скопје, во режија на Слободан Унковски, кон крајот од декември 1979 година. Набргу се здоби со неподелени високи признанија на македонската театарска критика (Лилјана Мазова во „Нова Македонија“, Петре Бакевски во „Вечер“, Јордан Плевнеш во „Студентски збор“, Томислав Османли во „Млад борец“, Ристо Лазаров во македонското издание на „Комунист“, Иван Ивановски во „Современост“) со што за првпат во историјата на театарската уметност во Македонија, во чинот на вреднувањето, добивме извонреден пример на една постапност, т.е. на едно пожелно степенување во вреднувањето, при кое едногрaсната позитивна оценка на афирманиот дел од театарската и книжевна критика во СРМ доби своја логична потврда во решенијата на оценувачката комисија на 25-те Југословенски театарски игри во Нова Сад (Стеријино позорје) кон крајот на април на оваа наша 1980 година, кога „Диво месо“ понесе шест Стеријини награди. Со тоа, делото на Горан Стефановски и на општојугословенски план се здоби со највисоки признанија, што секако претставува убав успех и на авторот и на македонската драмска книжевност воопшто.

Иако нас овдека пред сè нè интересира податокот дека оценувачката комисија на XXV Стеријино позорје го прогласи текстот на Горан Стефановски „Диво месо“ за најдобар, сепак нека ни биде допуштено да во интерес на потполната информација да предочиме дека ансамблот на Драмскиот театар од Скопје со Горановата драма ја понесе наградата за најдобро уметничко остварување на претстава во целина, режисерот Слободан Унковски се здоби со вонредна Стеријина награда за резултати во барање на оригинални режисерски решенија, артистот Благоја Чоревски беше награден за толкување ликот на Стефан, со една од петте рамноправни Стеријини награди за актерски остварувања, додека Метка Хочевар ја доби наградата за сценографско, а елена Дончева-Танчева за костимографско остварување во истоимената пиеса. Меѓутоа, кога веќе започнуваме разговор за „Дивото месо“ на Горан Стефановски, навистина не е воопшто на одмет да се подвлече тој, секако не ирелевантен податок, дека претставата на оваа пиеса од страна на Драмскиот театар од Скопје беше апсолутен победник на XV-то Стеријино позорје, податок кој не смее а да не се поврзе со евидентните вредности на самиот драмски текст.

Должни сме веднаш да укажеме: извишувањето на Горановото драмско дело „Диво месо“ на Југословенскиот театарски Олимп (да се послужи-

ме со наслов од напис на Јордан Плевнеш) за познавачите на состојбата во македонската драмска литература не беше никаква посебна изненада, зашто авторот на оваа драма претходно веќе се имаше сериозно најавено со драмскиот текст „Јане Задрогаз“ (исто така претстава на Драмскиот театар од Скопје, во режија на Слободан Унковски, која на XX Стериино позорје понесе поголем број награди) а зад себе имаше и неколку ТВ-драми, како и еден научно-есеистички труд за ран Стефановски, како оригинално драмско дело, всушност за првпат го презентира силниот творечки потенцијал на овој наш, релативно млад автор, вклучувајќи го во плејадата на репрезентативните претставници на современата македонска драмска книжевност, веднаш покрај Коле Чашуле, Живко Чинго, Томе Арсовски, Бранко Пендовски и други.

Својата драма Горан Стефановски не ја дели на чинови, туку на сцени (вкупно 17 на број), со што, како тоа умесно го забележува Иван Ивановски („Современост“, Скопје, 2/1980, с. 71—73) се определил за еден, условно речено, посовремен сценариски тип на драматургија, кој потсетува на постапката применета во „Ослободување на Скопје“ од Душан Јовановиќ. Или, како што тоа го предочува Драган Клаиќ („НИН“, Белград, 4. V. 1980, стр. 41—42) оваа драма е пишувана со флексебилна техника на фрагментизираната драматургија. Ваквата постапка, очевидно, му овозможува на авторот да го динамизира своето драмско кажување.

Првиот стручен читател на „Диво месо“, режисерот Слободан Унковски, забележа сосема прецизно дека авторот на оваа драма, Горан Стефановски, „се враќа во периодот непосредно пред Втората светска војна и го анализира распаѓањето на едно македонско семејство во условите на политичка и социјална нестабилност на стара Југославија“, додека во врска со вредностите на делото подвлече дека „Диво месо“ по своите тематски квалитети, со извонредниот дијалог, со вешто водената интересна драматуршка структура би можело да се нареди меѓу врвните македонски драмски текстови... Сметав, дека димензиите на текстот се и пошироки и опфаќаат проблеми со кои кореспондира младиот човек, независно од средината од која потекнува“.

Драмата на Горан Стефановски „Диво месо“ е дело на изворна инспирација и не е творба потчинета на морална или општествена теза (pièce à thèse), туку анализира еден егзистенцијален проблем, подвлекувајќи дека човековото постоење оди пред неговата суштина и дека таа суштина се вообличува единствено низ животот. Критичките одгласи за ова дело, речиси од ред, ги подвлекоа несомнените *тематски квалитети*, што ги спомнува Слободан Унковски, како мошне успешен обид да се проговори за едно време, една средина и едни обични луѓе, па во таа смисла ќе биде речено дека „Стефановски, всушност, ја користи историската рамка и на настаните и на индивидуалните судбини ќе погледне и низ политичко-социјалниот визир но неговото дело превосходно и над сè го доживуваме како драма на човековата личност и неговата борба за напредок“ (Ристо Лазаров, Комплетно и зрело остварување. „Комунист“, Скопје, 25. I. 1980, с. 20), дека „Стефановски немал намера да прави некој вид документарна реконструкција на ’дамнешните времиња’ во Скопје, туку напротив ,во центарот на својата драма ќе постави едно обично, патријархално семејство, кое ќе се најде во вителот на тие настани. Ќе ја нагласи типичноста на тоа македонско семејство, нивната борба за опстанок — еден обичен, гол живот во кој има мали и големи секојдневни радости и таги“ (Петре Бакевски, Сеништа на метемот, „Вечер“, Скопје, 15. I. 1980, с. 15) дека „Авторот дејствието на ’Диво месо’ го лоцира во Скопје, непосредно пред Втората светска војна, во времето на ’Вардарска бановина’ во стара Југославија, во која се говори на ’вардарско-бановински јазик’. Всушност авторот ја разоткрива драмата на ’дебармалското’ семејство Андреевиќ и неговото распаѓање во рамките на новонастанатите општествени услови. Времето на предвоено Скопје е рамка во која, во најразличните насоки, се следат судбините на членовите на семејството и на оние што се околу нив. Таткото Димитрија, поранешен ѕидар на кого занаетот му ги уништил двете нозе, сенилната мајка Марија, која живее во својот имагинарен свет, нивните три сина — Симон, Стефан и Андреј, се главните окосници на драмата низ која мошне јасно се проговорува за проблеми и вистини кои остануваат актуелни и за времето во која е лоцирана драмата... сè е врзано околу членовите на семејството Андреевиќ, кои, секој според своите можности, се спротивставуваат, порано или подоцна, на фашизмот, кој веќе лебди во воздухот и чии чекори се сè поблиску — на крајот и во домот на семејството“ (Лилјана Мазова, Драматуршки, режисерски и артистички стојности, „Нова Македонија“, Скопје, 02. I. 1980, с. 10), дека „’Диво месо’ е историски лоцирано во периодот меѓу двете светски војни во Скопје... Тројството на судбинскиот пат воден низ механизмот на сценскиот рацио на Горан Стефановски без трунка прецизност, сликајќи ја атмосферата на едно македонско време во кое тој народ беше ’монета за поткусурување’ добива значење на универзална тема, што е во исто време и ментално и фатумско сведоштво и излез од заблудите да се пронаоѓа идентитетот и правото на постоење.“ (Јордан Плевнеш, ДИВО МЕСО или македонската театарска вертикала, „Студентски збор“, Скопје, 12. I. 1980, с. 13), дека „Горан Стефановски пријатно нè изненади... и со смислата да му даде едно поуниверзално значење и звучење на текстот, односно на мотивот што се обработува во него, како што е тоа брзото надоаѓање на црните сеништа на фашизмот, успевајќи на тој начин со низа свои идеи да кореспондира со современиот гледач.“ (Иван Ивановски, ДИВО МЕСО, „Современост“, Скопје,б у. 2, 1980, с. 71—73), итн., итн.

Првите зборови, со кои почнува драмскиот текст „Диво месо“, изговорени од Димитрија Андреевиќ, гласат:

— „Ќе има *војна!* Ќе има *војна!*“

По мала пауза, следува репликата на неговата сопруга Марија:

— „Доста беше *ваков мир.*“

Значи, уште на самиот почеток, при разгранувањето на експозицијата која е сместена во најдолгата — првата сцена, авторот ни наметнува два клучни збора — војната и мирот меѓу кои е сместено дејствието, кои го поработуваат времето во кои се одвива семејната драма на Андреевиќ од Дебар Маало воСкопје. По сè личи, на авторот му било потребно својата приказна за мирните луѓе од скопскиот пролетерски квартал да ја лоцира прецизно во строго одреден временска рамка: деновите спроти Втората светска војна, кога во воздухот веќе мирисаше на барут и кога натежнува во душите на луѓето нешто налик на неизвесност, немир, стравојадица, уплав, прокоби, црни претчувства. Тоа е состојба кога се изострува неурозата кај луѓето и кога во нивните постапки и односи поначесто проговорува меѓусебната нетрпеливост, сечливиот збор, прекорот, осудата, недовербата и сомневачката. Би се рекло, времето е примарниот фактор за да се објаснат болештините во душите и телата на луѓето што авторот ги говедува во својата приказна. Тоа е време што најавува неодложна војна, зашто лажниот мир никому не му е потребен, војната што ќе посее и на Балканот стравотнии и ужаси, но во својата жестокост ќе пројави и висока смисла за триумф на правдата, заш-

то ќе го порази фашизмот во Европа, тоа најголемо општествено зло што човештвото воопшто го узнало во текот на своето многувековно постоење.

Сепак, мошне претпазливо и со препознатлива смисла за одмереност, авторот дозира во своето дело податоци за времето, успевајќи да не ја пречекори дозволената граница на потребната информата во финалната сцена зема оружје в рака (сокрија, зашто во крајна линија тој настои да говори за луѓето од едно време а не за времето на едни луѓе! Предмет на интерес, во таканаречениот прв план на драмата се сепак неколкуте индивидуални судбини, пред сè од кругот на семејството Андреевци, а потоа и оние што остваруваат извесен контакт со нив. Може да се рече, авторот со минимални, да не речеме скржави податоци го одбележува временскиот период во кој е лоцирана дејствието на драмата: преку наставката *иќ* (во кое секако се содржи и доза на дискретна иронија!) во презимето, преку спомнувањето на некаков „вардарско-бановински јазик“ (во кој податок иронијата поприма вид на интелектуален цинизам), преку обидот на Клаус да ја возвеличи Германија и Третиот Рајх и да ги потцени и понижи Словените (што е една од суштините на фашистичката идеолошка доктрина), преку дискретното допирање до еврејскиот проблем во Европа, (што исто така е директна асоцијација на Хитлеровата Германија и на нејзината антисемитска политика) па дури ако сакате и преку уривањето на куќата на Андреевци (што е белег на своеволништва на управната администрација во старата Југославија). Преку сите овие неколку точки на препознавање на времето, во кое се одвиваат настаните во драмата, се откриваат националните, социјалните, политичките и идеолошките аспекти на прашањето, т.е. проблематиката што ја опфаќа таканаречениот втор план (да се послужиме со термин на Н. Хартман, кој во секое уметничко дело разликува два плана: преден и позадински, или: прв и втор, или реален и идеален.). Во градењето на овој општествен фон, навистина, Горан Стефановски пројавил математичка строгост во дозирањето на податоците, со што очевидно ја сочувал драмата од искушенијата (вечни и бројни) на отклонувањето вон магистралната траса на приказната.

Проблемот на просторот, исто така, авторот го разрешува на мошне дискретен начин, префрлувајќи го, би рекле, дури во позадината на вториот план: се спомнува само локацијата Дебар Маало, а тоа индиректно значи Скопје, односно Македонија. И тоа е сè. Присутни се податоците од поефемерен карактер (Ристиќева палата, трговската фирма „Јефтиноќа“), кои дури не се ни наметливи како амблеми на предвоеното Скопје. Вклучени се и две лирски песни, кои можат да асоцираат гео-политички и национален простор, но, исто така мошне дискретно, странично. Во таа смисла и прашањето на амбиентот, на средината, на милјето (milleu) како синоним на сè она што го опкружува човека е подиставено на спореден план, и не се наложува како болест или ограничување, или, како би рекол Драган Клаиќ, „во тој простор, лишен од секаква фолклористичко-етнографска реконструкција, социологизирање и историски рефлекс, во тој јасен, прегледен амбиент кој нејќе да им чини отстапки на деталите, драмата на Горан Стефановски лесно ги превозидува своите просторни и временски фабуларни рамки, кризата на пролетерското семејство во скопското маало, спроти Втората светска војна“ („НИН“, Белград, 4. V. 1980, с. 41).

Разрешувајќи го на тој начин проблемот на времето и просторот, авторот успеал да ја актуелизира и универзалната димензија на делото, зашто, очевидно тој ја насетил опасноста од затворање во исклучиво локалното ако ѝ се препушти на инерцијата да ја обремени својата приказна со бројни елементи на националниот декор или социјалната статистика или идеолошко-политичката филипика. И, како веќе беше подречено: конкретното време и белезите на средината сепак ќе бидат сведени на нивото на најелементарната информација, меѓутоа мошне функционално употребена, која информација проличува исклучиво низ детали, референци, имиња, гестови ,песни, топоними, називи. Така, „Д и в о м е с о“ се отвора за комуникација со повеќе средини, актуелизирајќи едни поуниверзални пораки за луѓето воопшто, се отвора и за повеќе генерации, опфаќајќи прашања што се од постојан интерес за човекот воопшто.

Горан Стефановски внел во својата драма своевидна многузначност, која се открива и низ логиката на она наметливо разнообразие на ликови и судбини, на индивидуализираните профилации на главните носители на драмското дејство. Тоа е она прашање што советскиот режисер Григориј Чухрај неодамна го именува како *ресорна естетика* или кодекс од естетички правила, напишани или ненапишани, seедно, кон кои авторот на „Д и в о м е с о“ потврдува извесна почит. Драмата на Горан Стефановски познава широк распон на ликови, судбини, професии, возрасти, полови, политички и национални припадности, психолошки типови. Кон четиринаесетте ликови, колку што авторот вкупно ги внел поименично во својата драма, можеме да размножиме или да расчлениме два до три пати повеќе најразлични профилации, што на делото му придава посебна широчина на зафат во животот. Имаме присуство на мајстор, поп, проститутка, келнер, трговец, работник, бајачка, Македонец, Германец, Евреин, хомосексуалец, нимфоманка, комунистички активист, фашист, аполитичен тип, алхохоличар, инвалид, интригант-никаквец, итн., итн. Но, авторот успешно се ориентирал низ тоа густо шаренило од луѓе, фрлајќи го постојано акцентот врз егзистенцијалните прашања на човекот, како прашања од примарен интерес, со повремени нагласки врз националните ,социјалните, политичките и други аспекти на животот, како кон прашања од секундарен интерес. Меѓутоа, тоа шаренило од ликови, му дава на делото, покрај многузначноста на идејата и богатството од проблематиката, уште и белег на непосредност и својства на специфична привлечност.

Нагласивме уште во самиот почеток на овој напис дека централен лик во драмата „Д и в о м е с о“ е Стефан, средниот син на Димитрија и Марија Андреевиќ, носител на сите конфликтни ситуации, фокусот низ кој се промуваат сите сознанија што ни ги пласира авторот. Тој е присутен во петнаесетте, од вкупно седумнаесетте сцени на драмата. Би рекле: тој е драма во драмата, тој е најразгранатиот лик, психолошки целосно доловен, прецизно оцртан, суптилно разјаснет, уметнички довршен. Не случајно тој е сместен помеѓу постариот брат Симеон и помладиот брат Андреја, небаре премин од светот на скепсата, очајот, црногледството, неверицата и пасивата кон светот на верата во подоброто и посветлото, идеалот, борбата, чинот на жртвувањето, активата. Не случајно нему му е предоставено да комуницира и со Херцог и со Сара и со Клаус и со Сивиќ и со Ацо и со проститутката Мими. Стефан е начнат од опаката болест на кариеризмот, компромисноста, адаптивноста, поткупливоста, скороевството, но сепак успева да исплива до брегот на човекувањето. Нема да го завлечат брзаците на злото, нема да исчезне во вировите на сопствените опачини и конфузии.

Наспроти него Симон е како некое анданте од есенска соната, болникав тажникав ненајденик, повален врз најниското ниво на едвајживеачката, очајник и поразник, речиси изопштеник од животот, военен бегалец, кој смртта ја дочекува во јавна куќа, човек со смисла за лежерен хумор, којшто

умее да им се потсмева на сите а највеќе на себеси, но кој во претчувствата на блиската смрт копнее да остави зад себе барем рожба.

Андреја му е антипод на Симона, тој е ведрината во семејството на Андреевиќ, свесно ќе се жртвува за да внесе корекции во системот на општествената правда, заговорник на новото време што треба да настапи, определен е кон комунистичката идеја. Нему авторот му остава да му соопшти на Клаус, за да ги задоволи неговите пресметани љубопитства, дека овој народ зборува „вардарско-бановински" (еуфемизам во изразувањето), дека тука има многу безработни. Дијалогот помеѓу Клаус и Андреја посебно е значаен како момент во кој најмладиот од Андреевците ги изнесува отворено и јасно своите гледишта за револуционерна акција:

АНДРЕЈ:

„Луѓето под турското ропство пет векови мислеа дека не ќе можат ни да сонуваат за тоа да ја разнишат таа сила, а ете, таа изгни и пропадна како скапана штица. Вистина, по пет стотини години, ама пропадна! Или Австро-Унгарија. Големата империја пропадна во 1918, како никогаш и да не постоела. И палатата на господин Ристиќ на плоштадот, којашто ни се чини непроменлива, цврста и изградена за вјек и вјеков, еден ден ќе исчезне како никогаш да не била таму."

КЛАУС:

„Добро, ако на Турската империја ѝ требало пет векови, колку ли време ќе ѝ треба на Ристиќевата палата за да исчезне?"

АНДРЕЈ:

„Два часа удирање со крампови и лопати".

КЛАУС:

„Кој ќе ги подигне крамповите и лопатите?"

АНДРЕЈ:

„И јас, меѓу другите".

КЛАУС:

„Што имате вие против господинот Ристиќ?"

АНДРЕЈ:

„Ништо против него посебно, туку против нив сите заедно".

КЛАУС:

„Што конкретно?"

АНДРЕЈ:

„Возат автомобили".

КЛАУС:

„Тоа не е грев".

АНДРЕЈ:

„Поминуваат покрај нас зад замаглените прозорци и нè гледаат како да сме муви во матеница. Некаде брзаат. По појадокот заминуваат на ручек. И поминуваат. Поминуваат со векови. Нè држат во страв, во фрази, во мистерии, во догми. И ние исплашени им се подиставаме, им правиме пат и ги поздравуваме. И сè додека се плашиме, тие ќе газат преку нас. *Слободата ќе дојде кога ние ќе го надминеме стравот.* Слободата е кога на улица ќе се исфрлат и истресат сите сандаци од мувлосаните мансарди со влажен памук, кога ќе се потаманат сите лебарки, потонски стаорци и маларичните комарци, кога сите куќи ќе се варосаат во бело и сите прозорци ќе се отворат, кога сето здолниште (руба) ќе се изврие и испере во изворска вода и остави да се исуши на пролетно сонце".

КЛАУС:

„Тоа е револуција!"

АНДРЕЈ:

„Наречете го тоа како што сакате".

Тоа е активистичката позиција за револуционерна преобразба на општеството што ја застапува Андреја. Наспроти него, Симон како носител на црногледството констатира дека: „Никој веќе никого не сака. Љубов водат само кучињата и Циганите. Останатите пресметнуваат проценти".

Тројцата браќа го толкуваат светот низ свои визии, од кои онаа на Стефан, лоцирана исклучиво во резоните на неговиот моментен саможивнички и личен престиж е посебно иритативна. Запрашан од помладиот свој брат како поминал на приемот кај Херцог, тој му одговара:

СТЕФАН:

„Розикаво. Пука шампанско, шушкаат женски фустани, се наздравува со одбрани фрази, култура, цивилизација, XX век!"

АНДРЕЈ:

„Уште некој час и гладните работници по налани ќе појдат преку Камениот мост накај монопол.от. Безработните на „Пазар" ќе чекаат работа. Исто — XX век!"

СТЕФАН:

„Немој ти мене да ме блефираш со социјална поезија. Ако веќе толку си загрижен оди да гинеш во Шпанија. А јас ќе ти се вратам од Берлин со анзис-карта. Ќе ве прашаат еден ден новинарите дали сте го познавале Стево Андреевиќ. А Стево пијуцка ротвајн во Хамбург, Марбург, Вирцбург. Јас имам обврска кон себе. Често гледам во своите дланки. И чувствувам колкава сила се крие во нив. Знаете ли што сè можам да сторам со овие раце? Чуда, чуда можам да правам. А вие сакате да ги ставам во џебовите, да се оженам, да окотам деца и да почнам да 'рѓосувам. Еве ви го на! Нема да се запрам сè додека не ја зграпчам среќата за гуша. Тоа е ризично, но без ризик не можеш да седнеш ни да јадеш. Или сè или ништо. Стево Андреевиќ му објавува војна на XX век. Бившиот жител на Дебар Маало, сега на бел коњ, со развиена коса и копје в рака галопира кон своите перспективи на хоризонтот. А вие, господа, продолжете си со келнерството и револуционерниот флерт. Стево Андреевиќ нема време да ги разгледува вашите случаи. Одвеќе е зафатен со своите. Во таа смисла тој станува (СТАНУВА) и поаѓа на заслужен одмор".

Кулминацијата на тој забрзан процес на самоизопштување од семејната средина (па и пошироко сфатена, како социјална и национална) Стефан ја достигнува во моментот кога Клаус им нуди пари да ја купи куќата заради проширување на претставништвото. Не одбира зборови. Ги наречува своите најблиски „проклети селаништа!" Им се обраќа:

„Мене ме вика Европа, а вие не ме признавате за човек во ова посрано маало. Кога би можел да се одлепам од вас, би полетал". Меѓутоа, работите ќе подземат друг тек. Андреј паѓа во затвор по шрајковите на работниците во Скопје. Херцог е пензиониран како Евреин од германската фирма, Стефан е отпуштен од работа бидејќи не потпаѓа во хомосексуалната стапица на Клаус, Симон умира во јавната куќа а домот на Андреевци насилно е разурнат. Несреќите го извлекуваат Стефана од бескрајните заблуди. Небаре расонет од некаква подолготрајна треска во која го поттурнала неговата сопствена суета, тој се оддалечува од семожните илузии и му се придружува на заедничкиот бол што стежнал врз разретченото, понижено и клоцнато од неповолните околности семејство. Болот, во функција на некаков регулатив на човештината, го спасува конечно и Стефана од една катастрофална самоизмама.

Има во „Дивото месо" на Горан Стефановски некоја чеховски поедноставена стварност на обичниот секојдневен живот пренатрупан од неволици и тешкотии. И сè се одвива во една атмосфера на најобичен и природен разговор. Паѓа в очи ориентацијата на авторот кон кратки реченици во дијалозите. Да го земеме само како мала илустрација почетокот на првата сцена:

ДИМИТРИЈА:

„Ќе има војна. (ПАУЗА) Ќе има војна.

МАРИЈА:

„Доста беше ваков мир. (ПАУЗА)

ДИМИТРИЈА:

„Што работиш ти. Пак се ѕвери во празно. Работи нешто."

МАРИЈА:

„Што да работам?"

ДИМИТРИЈА:

„Готви вечера. Ќе дојдат луѓе."

МАРИЈА:

„Сè сум зготвила."

ДИМИТРИЈА:

„Готви ручек."

МАРИЈА:

„Готов е."

ДИМИТРИЈА:

„Ако е готов дај да јадам."

МАРИЈА:

„Немој да ми викаш. (ПАУЗА) Утре е слава". итн., итн.

Воопшто, речениците и дијалогот на Горан Стефановски го соопштуваат и драмскиот стил кон кој тој како автор се определил и говорат, ако не за еден наполно оригинален, тогаш барем за еден индивидуален начин на кој се обликува уметничкото доживување во јазикот. Горан Стефановски ја гради драматургијата на зборот не само низ систем на драмски ситуации, во кои доминира динамизираниот дијалог и неколку клучни дијалози (тие на Андреј, на Стефан и на Клаус) и низ сите тие движечки драмски елементи авторот се залага да создаде еден сопствен уметнички говор, кој, сметаме успешно и го остварува низ јазикот на неколкуте негови јунаци, диференцирајќи различни изразни постапки, пред сè во пократките оцени (VI, IX, XI, XV, XVI и XVII) а во кои сцени се огледува и целисходноста и силата на драматуршката функција на зборот. Изразната сила на Горановиот драмски стил се огледува и во тоа што неколкуте поважни и поспоредни личности во драмата меѓусебно се разликуваат по некои индивидуални особености на својот говор. Речникот на Симон е исповеден, груб, луциден; речникот на Андреја е политизиран; речникот на Савиќ суров и отсечен. Како пример можеме да ја наведеме деветтата сцена, во која Сивиќ преку неколку категорични восклици: Не! и Не! и Не! ги отфрла најбрутално понизните молби на Стефан да му помогне за затворениот брат; потоа единаесеттата сцена, т.е. средбата на Стефан со затворениот брат, како и петнаесеттата, најкусата сцена, средбата помеѓу Стефан и Сара.

Преку сопствениот говор на личностите авторот успева да ги истакне карактерните особини на одделните ликови, да ја покаже нивната општествена припадност, потеклото и психолошките околности во кои, во одредени ситуации тие се наоѓаат: јазикот на Клаус е јазик на наметливец, псевдоевропеец, фашизиран мозок ,кој во потценетата балканска средина си дозволува да се расфрлува со навредувања и потценувања на сè (во III сцена тој им дава до знаење на Херцег, Стефан и Сивиќ дека тука се е бербатно и заудира на лој и слама, додека во X сцена на Стефан му говори низ еден неспоредлив цинизам за синодромот на словенската мазохистичка душа и пак за скопската слама и лој). Исто така и јазикот на Сара е јазик на одредена социјална припадност: надмен, провокативен, со многу ноншаланција и претенциозност; наспроти нив дијалозите помеѓу стариот Димитрија и попот ја откриваат живоста и непосредноста на народската непристорена реч, итн.

Може да се заклучи дека со „Диво месо" Горан Стефановски ни понудил оригинално уметничко дело, во кое со силата на драмскиот реализам сликата на животот во Скопје во еден конкретивиран временски период, кога едно неправедно и пренатрупано со противречности општество клонеше кон својот залез, разоткривајќи ни бројни причини и последици во конфликтот на општествените структури, проицирајќи ги сите свои согледувања и сознанија низ ликови што живеат сценски и се уметнички успешно обликувани, благодарејќи на смислата за индивидуализација на повеќето од нив и на логичното развивање на дејствието, кое на беспрекорен начин е сместено во тогашна секојдневна стварност.

Сето тоа ни дава право да веруваме во несомнениот драмски талент на Горан Стефановски, чии досегашни резултати навестуваат уште посериозни творечки извишувања.

Гане Тодоровски

ОД СТЕРИИНО ПОЗОРЈЕ '80 — ДИВО МЕСО

Кога заврши претставата Диво месо од Горан Стефановски во режија на Слободан Унковски, а во изведба на Драмскиот театар од Скопје со нејзе и јубилејните Југословенски театарски игри, се случија две работи кои направија „коперникански пресврт" во сончевиот систем на Позорјето. Со изговарањето на последна реплика во оваа претстани не се завршува претставата и во публиката.

Гледачите, кои дотогаш со конвенционален аплауз ги напуштаа сите изведби, во овој случај, поради пренадразнетите нервни завршетоци на кои се нафака естетска енергија, не само што одушевувањето беше обвиено со делирични овации туку и понатаму останаа со претставата да ја следат нејва, со означувањето на крајот на сценските настазината судбина кај критиката. Веднаш по завршувањето на претставата, луѓето кои заработуваа леб вреднувајќи ја уметноста требаше да се соберат во холот на старото здание на Театарот во Нови Сад и да го изречат својот суд.

Во такви ретки прилики, кога публиката се интересира и за мислењето на критиката, таа, меѓутоа, остана без зборови. Додека се одвивала претставата во грлото и израснало диво месо. Кога на претставите не би им се давале покрај вербалните и бројчани оцени, критичарите би останале без потпис под ова дело. Оценувајќи го највисоко, со 9,60 бодови, тие го пронајдоа неговиот нумерички еквивалент, но во исто време ја искажаа вистината дека претставата Диво месо не се вклопува, дека отскокнува од координатата на вреднување, што ја воспоставија критичарите следејќи ги претходните претстави. Немоќта на критиката да се издигне до нивото на оваа претстава, да биде рамноправен партнер, во духовната комуникација, покрај хетерономните синдроми кои ја оптеретуваат на вакви уметнички натпревари, се истакнува и една иманентна слабост на критиката која ја загрозува автономија во проценувањето. Кога таа ќе се соочи со автентични вредности, нејзината конструктивна разборитост се покажува неразвиена, јазикот сиромашен. Таа не е во состојба да се соочи со вистинското лице на уметноста, таа и се измолкнува под деструктивната усмереност. Но да се вратиме на пратставата.

Диво месо, драма, на само по година младиот Горан Стефановски, лауреат на овогодишните Југословенски театарски игри — се случува во предвоено Скопје. Во тоа време соседните држави во Македонија направија мамутски оранжерии, засолнувајќи го нејзиното население да не настине од слобода. На тој загаден простор, земјоделците на ропството ги преоруваат, со векови старите меѓи, ги сечат илјадагодишните дабови на македонската култура, за по мелиорација на духот да ја посеат земјата со своите отровни билки. Во тој стакленик, чии сводови се замаглени од испарувањата на солзите на ранетата земја, каде сонцето се укажува како дифузна светлина, започнува живот како борба за него и како бегство од него.

Траумите на постоењето, под стегите на ропството, не само што не дозволува животот да развие разновидни предиспозиции, туку и го намалува неговиот волумен изобличувајќи ги и унакажувајќи виталните органи во него. Таа идеа, како сценска вистина ја расчленува Горан Стефановски, ставајќи ја под првиот отисок на социјалниот опстанок — семејство. Во тој архетип на човековото постоење подеднакво се срекаваат, испреплетуваат и исклучуваат приватната и јавната свера на човековиот опстанок и во толку повеќе во него може да биде збиен тоталитетот на постоењето. Земајќи ја како замена за постоењето, авторот не го лишува семејството од врската со животот во еден културно-историски контекст. Дури и повеќе, тој и додава еден слој на асоцијативност, со кој таа се врзува а во кој е сублимирана сета апсурдност на историскиот момент на националната заедница, во чии рамки таа суштествува.

Семејството на (Димитрија Андреевиќ), ѕидар, на сцената го затечуваме во разградување. Таткото (Димитрија), градејќи куќа за своето поколение, паднал од покривот и при тоа му се парализирале нозете. Но за него тоа е мала траума во споредба со онаа што ќе се случи. Неговата градба, во која ги вградил сите свои желби, надежи, сништа — претесна е да го прими неговото поколение. И не поради тоа што е многубројно, туку поради тоа што патиштата не ги водат во домот. За сите тројца синови на Димитрија, домот е само неизбежно, времено свратилиште — бесплатно преноќиште.

Сите тројца смисолот на својот живот го бараат и го наоѓаат надвор од семејниот собир. Најстариот, Симон, вклештен помеѓу незадоволството од работното место (келнер во приватна кафеана), каде на послужавник, покрај јадење и пијалоци, на гостите и на газдата треба да принесува и куп сервилности — и помеѓу невозможноста да стане татко (со својата Вера нема деца) — со малиганите пука во својот живот. Куршумите на алкохолот со долги рафали прво му ја убиваат душата, доведувајќи го во делириум тременс, за потоа во страв и треска да му го исушат телото. Додека Симон му се спротивставува на животот со умирање, со себеуништување, неговиот најмлад брат, Андреја, им подметнува нога на социјалните услови за живот. Револуционер по убедување, тој припрема штрајк за до коска да го касне израстокот на експлоатацијата и со гангрена да го усмрти телото на општеството, кое на луѓето им ја засолнува слободата. Заслепен од револтот, тој не гледа дека општеството во меѓувреме навлекло железни цокули, и наместо да го касне, тој себеси се поклонува на полицијата. Од зад решетките тој ги препознава ковачите на ропството, но оттаму не може да ја кове слободата. Единствено што му преостанува (тоа и го прави), е да ги развлече железните решетки за од затвор да ја ослободи желбата за слобода и да испрати порака за ослободување.

Слободата ,меѓутоа, може да биде загушена кај човека и без затвор, со далтонизирање на чувствителноста кај луѓето за нејзината боја. Со интегрирање на поединци во институционални механизми на поробувачките односи, каде што тие се укажуваат како шанса за индивидуална подвижност нагоре, во социјалната стратификација — во човекот ја замаглуваат првата негова потреба, потребата за слобода. Изманипулираните луѓе, примамени од привилегија на кариерата, и самите несвесни, формираат друг дел на одбрана на наметнатиот систем.

Ропството, од своја страна ,не се искажува само со случајно грабнување на луѓето. Напоредно со тоа, тоа го потиснува матичниот, затечениот начин на живот, го поместува домородниот систем на вредности, фаворизирајќи своја култура претставувајќи ја посупериорна во однос на поробениот народ.

На таквата социјално-културна измама наседнува средниот син на Димитрија, Стефан, референт во претставништвото на странската автомобилска фирма. Него го спречува зачмеаната провинција, која мириса на слама и смрди на лој. Тој „чувствува“ дека го вика Европа, дваесетиот век — и почнува да се искачува во „високото друштво“, паѓајќи и свиткувајќи се. Само колку откажувања, колку жртвувања и напрегања поднесуваат таквите луѓе за да го нахранат демонот на бегање, кој што го прогонува од нив самите, од нивната средина. За да стигне до Европа, патот го води преку европската колонија на предвоено Скопје. Тој нема да се штети себеси ни од понижување ни од нелагодности, за да се природадр на тоа друштво. Тоа, пак, за да го храбри, редовно му фрла трошки од трпезата, а понекогаш му дозволува и да седне на неа, Стефан ги грицка краевите на тој живот, но никогаш не е сит. Колоритите кои ги внесува во себе ги троши за составување на растојанијата, во премостување на амбисот помеѓу себе и Европа, која постојано му се одалечува. Кога веќе му се стори дека ја намести скалата по која дефинитивно ќе се искачи на тврдината од

своите сништа, таа почна да пропаѓа во меката земја. Од градилиштето на неговите аспирации, додека се искачуваше со очите вперени нагоре, не забележа дека паѓаат камеѓа, кои долу, во животот, му го убиваат братот а другиот го затвораат во логор, за на крај да му ја срушат и куќата. Откако ја виде со голо око целата таа глетка, „освојувачот“ на Европа ја свати измамата, осозна дека се наоѓа во Македонија, на Балканот. Тој в миг се фаќа за револверот и нишани во публиката, нишани во индиферентната јавност, која во темнината, во комфорот на партерот грицка семки, додека на сцената, пред очите на сите, се распарчува еден автентичен начин на живот.

Сите три поединечни драми во Диво месо на сцена се составуваат со острите агли во една единствена трагедија. Издолжените краци на триаголникот во претставата, на чии крајни точки стојат тројцата синови со толку различни судбини, кои единствено ги спојува незадоволството од животот што ги опкружува, колку што зборуваат за немоќта на семејството да ги собере во хармонична целина, толку сведочат за неадекватноста на социјално-културната средина во која е фрлено тоа (семејството), за во нејзе да пронајде човечки симбол на живот. Така во конечната сценска рекапитулација на Диво месо, исплива уште еден слој на значење. Имено, кога се спроведува културна интеграција со напуштање или со разорување на вредностите на матичната средина, кога еден културен систем со насилие супституира друг, производ на тој процес е деструкција на културата.

Според надворешните обележја претставата Диво месо се одвива во координатниот систем на традиционалниот театар. Меѓутоа порталната сцена не и пречи да ни прикаже едно современо рекреирање на театарската игра. Ако прв услов за тоа е драматуршкиот запис, тој факт не го намалува ефектот на сценската надградба на актерите на Диво месо и на режисерот Слободан Унковски.

Борис Нонeвски
списание „Социјализам“

КОНФЛИКТ НА МРШОЈАДИ

„Диво месо“ од Горан Стефановски во изведба на Драмскиот театар од Скопје

Горан Стефановски, како писател на дела наменети за сценско прикажување, на Позорјето прв пат го сретнавме 1975, кога Драмскиот театар од Скопје во режија на Слободан Унковски ја прикажа играта „Јане Задрогаз“. Стефановски тогаш ни понуди текст работен по мотиви од македонски народни приказни собрани од Марко К. Цепенков. Истиот автор (со истиот ансамбл и истиот режисер) го затвори годинешното Позорје со својот нов текст наменет за театарска сцена: со драмата „Диво месо“.

Во меѓувреме Стефановски неколку пати се обиде како писател на текстови наменети за телевизијата. Младиот автор роден (1952) е еден од надежта на македонската драмска книжевност, и не е тешко да прогнозираме дека со него повторно ќе се сретнеме на Позорјето.

Судбината на емно семејство

Во „Диво месо“ писателот прикажува судбина на едно семејство во Скопје во триесеттите години на нашиот век; од времето меѓу војните, време блиско до Втората светска војна. Во првата реплика таткото на семејството временски одредува: „Ќе има војна“ вели тој, за веќе со тие зборови да му овозможи на гледачот да ја насети атмосферата на предвоениот страв. Таткото на семејството е инвалид: паднал од покривот ѕидајќи го сопствениот дом, кој што на крајот ќе му биде одземен. Неговите три сина со нивните нарави и постапки одредуваат некои од можните судбини на нашиот пролетеријат во воените години. Во времето во кое ги дава писателот, еден од синовите е келнер, алкохоличар, конкретно, пропаднат човек, а во војната веројатно и дезертер; другиот син е кариерист со малку школо и не многу паметен, кој сака да влезе во кругот на „господата“, а во иднина ако се развива природно би станал колаборационалист; третиот син е работник, комунист, а иднината за такви како што е тој, не е јасна.

Можната шема ја нарушуваат последните постапки на вторинт син: тој на крајот на драмата зема в рака пиштол и разочаран во „господата“, која го отфрлила, презрела, оттурнала во бес и очај пука во воздух. За околностите, за кои писателот не ни зборува, а кои гледачот сам ги насетува, ќе го одредат неговиот понатамошен животен пат, во кој го води одмаздата.

За судбината на драмата, впрочем, за иднината на овие тројца можеби и неважна, иако делото сугерира размислување и за нив, овие три личности во моментот на одигрувањето на драмата се во конфликт. За карактерот на нивниот конфликт кажано е во една реплика, дека нивното однесување личи на двобој на мршојади. Оваа реплика сигурно не случајно излетана од под перото на писателот, стремежите на сите троица автори ги сведува на исто етичко рамниште.

Не само нашето објективно искуство, туку и искуството на драмската литература покажува дека вистински конфликт е невозможен, ако меѓу ликовите нема етичка конфронтација. Ако тројцата синови се мршојади (а објективно тие тоа не се), тогаш конфликтот меѓу нив може да постои околу поделбата на пленот, поделбата на залакот. Писателот не зборува за нивната караница околу залакот, туку околу нивната немоќ пред силите кои манипулираат со луѓето кои се немоќни. Писателот а со него и режисерот во еден момент запаѓаат во мисловно беспаќе, од кое не можат да се извлечат па го прескокнуваат, правејќи се дека не го забележуваат (а можеби и навистина не го забележале).

Вистинска несреќа во животот на ова семејство внесува Германецот Клаус. Тој доаѓа во Скопје за да го смени раководителот на филијалата на некоја германска фирма, инаку Евреин, во која е вработен оној амбициозниот, необразован син Стефан. Во почетокот примитивно воодушевен од Клаус, Стефан ќе му се спротивстави откако ќе свати дека Клаус го сака за топол брат. Клаус потоа наредува да се сруши семејната куќа, за да на нејзино место ги прошири просториите на фирмата која ја застапува. Клаус е отелотворение на три зла: На капиталистичка безобзирност на хомосексуализмот и на нацизмот. На првото писателот му дава најзабележителни размери, второто е дадено како наговестување со еден гест, забележителен дури во сценската игра, а размерите на третото зло се откриваат за време на еден монолог: идентификувањето со нацистичкото сфаќање на должност и мисијата на надчовекот; корените на тоа излагање не е тешко да се нaсрат во познатата солилоквија на Клаус во Давичовата „Песна“.

Драма и претстава од фрагменти

Целото дејствие Стефановски го дава во низа фрагменти од кои повеќето се анегдотични, а од кои некои (сечењето на колачот, одењето на снаата кај бајачка, воведувањето во игра на нинфоманката, ќерката на Евреинот), за главниот тек на дејствието се сосема небитни, па затоа и во дра-

мата и во претставата се непотребни. Режисерот Унковски и она што е битно и она што не е битно го става под иста шапка, сѐ свел на исто мисловно рамниште, на сите збиднувања им дава иста стилска фактура и ист интензитет. Текстот на Стефановски тој го презентирал како реалистична, со актерски израз прилично романтичарски размушавена, сценска игра.

Живиот ритам во претставата е добра особина на режијата. Добра особина се и целисходно индивидуализираните ликови. А слаба страна, дури сосема слаба е потстрегот и отстапката на актерската неумереност, надмината во секој театар што е во чекор со современиот израз. Не е лесно да се оттргнеме од впечатокот, дека ансамблот на Драмскиот театар од Скопје ни пружи игра со каква се одликуваа нашите ансамбли од пред две и пол децении. Во таа игра имало и пренагласени фрази и патетични гестови, кои во гледалиштето лесно измолувале аплауз. На оваа претстава имаше и аплаузи како на ниедна друга на овогодишното Позорје. Еве прилика и сите што го следат, сите негови коментари заедно со писателот на овие редови да се запрашаат: што се изменило во сфаќањето на публиката, ако и по две и пол децении инсистирање на нови текови и драмска литература, режија и игра, публиката акламира претстави во кои се игра како пред две и пол децении? Со клаката наметливо присутна на претставата, може нешто да се објасни но не сѐ.

ДНЕВНИК — Миодраг Кујунџиќ
27. 4. 1980

„ДИВО МЕСО ОД ГОРАН СТЕФАНОВСКИ (Драмски театар, Скопје) стигна и во Земун како најдобар драмски текст на дваесет и петото Стериино позорје. Тоа е трома, развлечена драма и никако да почне, а кога еднаш ќе почне никако да заврши, расцепкана во безброј слики како филмско сценарио и, ако по нешто заслужува да се издвои од останатите наши драми напишани во последно време, таа е по бројот на клишињата што во нејзе ги наоѓаме во кои, авторот не се трудел да пронајде зрно живот. Од трите сина на еден ѕидар, кој паднал од градилиштето и се парализирал, еден е алкохоличар, другиот комунист додека третиот се обидува да направи кариера во светот на капиталистичкиот бизнис, по цена да стане љубовник на незаситената ќерка на својот шеф (во високото општество сите жени се нимфоманки) и да ја продаде куќата — која ја градел неговиот татко за своето семејство — на таинствената фирма од Германија за која не знаеме, ни што купува ни што продава, но чиј шеф е хомосексуалец. (Капиталистичките магнати се нафрлуваат на здравите балкански момчиња). Додека сѐ ова се случува на една страна, на другата братот комунист е уапсен, а братот алкохоличар умира од алкохол, како резервист на вежба, во куќата на една пијана проститутка (сите проститутки се пијани). Семејството е исфрлено од сопствената куќа која таинствениот господин Клаус, шефот на таинствената фирма и (се разбира) нацист, ја сруши за да го прошири своето претставништво и влијанието на Балканот, а кај Стефан се буди класната свест и тој откако го претепува Клауса, го вперува револверот во нас кој го сокрил неговиот брат под куќниот праг. А бескуќното семејство чека жената на умрениот алкохоличар, по неколку неуспешни обиди и една посета на бајачката, на крај да роди машко дете, чии отчукувања на срцето веќе го слуша.

Волкав број клишиња може да поднесе и во нејзе да ужива само плитка дидактична литература.

А ни помалку конвенционална не беше ни млаката претстава на Слобонан Унковски која се одвиваше во несоодветен и неинвентивен декор (Мета Хочевар) од пластични ѕидови, кои што се однатре осветлени кога се наоѓаме во раскошниот свет на големите бизниси, а затемнета кога се враќаме во светот на работниците и ситните занаетчии.

Од актерите, малку нешто неконвенционална реакција можеше да се види во улогата на Вера (Снежана Стамеска) и на нејзиниот маж Симе, алкохоличар (Мето Јовановски). Останатите се задоволуваа со тоа да бидат празна шема.

Јован Христиќ, Књижевност, 6. 7. 1980

ГОРАН СТЕФАНОВСКИ: „ДИВО МЕСО“

Претставата „Диво месо“ на Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски и изведба на Драмскиот театар од Скопје, доживеа најголем успех на годинашново Позорје и кај гледачите и кај критиката. Драмата се одигрува пред втората светска војна, во сиромашно, многучлено семејство, чии домаќин, мајстор-ѕидар, градејќи си себе си скромна куќа, паднал од скелето и ги изгубил нозете. Неговата жена, патријархална домаќинка, добродушна и пожртвувана, настојува да ги сочува синовите и фамилијата од животните невољи и опасности, потпирајќи се на стариот морал и обичаите. А трите синови одат во живот по различни патишта. Најстариот, келнер Симон, мачен со сопствената несреќа и длабоко пропаднат во пиење, „упорно и тврдоглаво“ пропаѓа и умира, а неговата жена раѓа дете, што е завршен акорд на пиесата и знак на неуништивоста на семејството и животот. Најмалиот, Андреја, е продавач во бакалницата, штрајкач и скоевец, кого нема да го скрши полициското мачење и затворот. Средниот син, Стефан, референт во претставништвото на странска автомобилска фирма, е главен јунак на драмата. Тој не бара потпора на сопственото тло, туку се врзува за германската фирма во која работи, допринесувајќи со тоа за разорувањето на родителскиот дом и несреќата на целото семејство, за на крајот да стане свесен за својата грешка и да се побуни против германскиот работодавец, трговецот Клаус, носителот на злото. Во главниот ток на драмското дејствие — раслојувањето, внатрешниот судир и пропаѓањето на една фамилија, значи се заплеткува и друг ток: германското автомобилско претставништво, луѓето кои во него работат и погубното делување на тоа туѓо тело — бездушно, агресивно и експлоататорско — во родната земја. И во тоа туѓо тело се одвива внатрешно раслојување, судир и трагично пропаѓање на шефот на претставништвото — Евреинот Херцог и неговата разгалена, блудна и несреќна ќерка Сара. Се судираат Европа, странскиот капитал и германскиот фашизам со Балканот. Скопје и едно дебар-маалско семејство. Под притисокот на општите околности се разгорува и судирот во семејството. На широка социјално-историска позадина, испреплетена со судбината на едно семејство, изградена е внатрешната драмска напнатост и интелектуалната содржина на пиесата, а конкретните ликови и судбини добиваат општо значење. Иако текстот на Стефановски е на прв поглед едноставен, а и нешто фрагментарен, во него е згусната содржината на едно време, средина и човек. Тоа е и социјална и политичка драма, но над се драма на човековата судбина и човековата личност. Сведениот дијалог е рационален и драмски функционален, а неговата содржина носи значења кои се современи и актуелни. Јавноста во водењето на драмскиот ток поматена е во расплетот на односот меѓу Стефан и Клаус, па се почувствува режисер-

ската рака во надградбата на тие сцени, иако завршната сцена Клаус и Стефан, — за разлика од говорот на целата претстава — е пребрз и едвај назначен. И смислата на Стефановото празно пукање во воздух, на крајот на претставата, е различна од онаа во текстот, но сепак нејасен.

Многу бргу се потврди мислењето на режисерот Слободан Унковски дека „Диво месо“ е еден од најзначајните текстови во македонската драмска книжевност. Се надеваме дека тоа наскоро ќе го потврди и репертоарот на југословенските театри. Дваесет и осумгодишниот Горан Стефановски, веќе познат како писател на драмата „Јане Задрогаз“, со „Диво месо“ се најавува како писател со несекојдневни можности.

Режијата им пружи на актерите добра основа за групна игра и индивидуално инвентивно творештво. Тие тоа го искористија, така што претставата обилуваше со добри улоги. Посебно внимание привлече, во улогата на Стефан, Благоја Чоревски со непосредно и природно изразување на различни расположенија и чувства, од лекомисленоста при откинувањето од семејството до трагиката кога од облакот на илузијата паѓа на земјата на несреќата. Мето Јовановски живо ја долови горчливата судбина на Симон, пропаднат во сопствената болка и во лажниот самозаборав на алкохолот. Ликот на побунетиот Андреја, кој привлекува и вознемирува, а нарочно во сцената во затворот со братот Стефан, полетно и експресивно, но и со мерка, го толкуваше Ненад Стојановски.

Сценографијата на Мета Хочевар придонесе стремежот на режисерот да се одвои од фактографијата и документарноста и да ја нагласи драматиката на делото. Остварено е едноставно и убаво ликовно решение, простор во кој се чувствува одот на времето, се овозможува жив ритам на претставата и стопување на фрагментарниот текст во единствено сценско доживување.

Душан ПОПОВИЌ
„СЦЕНА“, Нови Сад, бр. 4, 1980

Републички преглед

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

БРКОТНИЦА

Лев Биринскиј

Превод: Владимир Милчин

Режија: Владимир Милчин

Сценографија: Бранко Костовски

Костими: Елена Дончева-Танчева

Музика: Андреј Бељан

Учествуваат: ИВАН ХАБАРОВИЌ — Ацо Јовановски, ЕЛИСАВЕТА — Милица Стојанова, КОЛЈА — Диме Илиев, СЕКРЕТАРОТ — Димче Мешковски, ГОСПОЃА ЛАПКИН — Лилјана Велјанова, КОЗАКОВ — Ненад Стојановски, МАЛАХОВ — Иван Петрушевски, АЛЕКСЕЈ — Јовица Михајловски, ЛЕНСКИ — Димитар Зози, ПАВЛОВ — Ѓокица Лукаревски, ФОМА — Марин Бабиќ, МАША — Виолета Шапковска, ГОЛДМАН — Стево Спасовски, ЕКАТЕРИНА — Видосава Грубач, ИСИДОР — Душко Јовановиќ, НИКИТА — Ненад Милосавлевиќ, ДЕРНОВ — Самуил Дуковски, АНФИСА — Ангелина Иванова, БАЛУКИН — Шишман Ангеловски, ДАВИДОВ — Гоце Тодоровски, ПОЛИЦАЕЦ — Симе Илиев.

Премиера: 14. 12. 1980 год.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

МАКСИМ ГОРКИ

ВАСА ЖЕЛЕЗНОВА

Превод: Илија Милчин

Режија: Димитар Ќостаров

Сценографија и костими: Владо Георгиевски

Музика: Андреј Бељан

Учествуваат: ВАСА — Нада Гешовска, СЕРГЕЈ — Дарко Дамески, ПРОХОР — Димче Мешковски, НАТАЛИЈА — Снежана Михајловиќ, ЉУДМИЛА — Виолета Шапковска, РАШЕЛ — Снежана Стамеска, АНА — Сабина Ајрула, МЕЉНИКОВ — Ацо Дуковски, ЕВГЕНИЈ — Ванчо Петрушевски, ГУРИЈ — Самуил Дуковски, ЛИЗА — Славица Николова, ПОЛЈА — Ангелина Иванова, ПЈАТЈОРКИН — Ненад Стојановски.

Премиера: 20. 9. 1980 год.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

МИЛИОН МАЧЕНИЦИ

од Ристо Крле

Адаптација и режија: Петре Прличко

ЛИЦА:

ЈОНЧЕ — Кирил Ристоски, **ЦАРА** — Славица Ковачевиќ, **ЛАМБЕ** — Саше Кочоски, **ИЛЧЕ** — Кирил Андоновски, **САНДРЕ** — Мирче Доневски, **ПЕТРЕ** — Петре Прличко, Кирил Попов, **КОЛЕ** — Душко Костовски, — **СЛАВЕ** — Александар Цуровски, — **ЗЛАТА** — Љупка Џунџева, — **ФАНЧЕ** — Анче Џамбазова, **ЛЕНЧЕ** — Катарина Крстева, **ЃОРЃИЈА** — Љупчо Петрушевски, **КОСТО** — Тома Кировски, **СЕЛАНЕЦОТ** — Киро Ќортошев, **ПИСАРОТ ПУЗИЌ** — Петар Арсовски, **УРЕДСКИОТ ЕГЗЕКУТОР** — Ташко Кочовски, **ДАНОЧЕН ЕГЗЕКУТОР** — Живко Никлески, **ПОЗИВАРОТ** — Ратко Гавриловиќ, **ПОЛИЦИСКИ ПИСАР** — Ѓорѓи Колозов, **СОТИР** — Томе Витанов, **ДИМЧЕ** — Гоце Влахов, **АТАНАС** — Кирил Коруновски, **ПРВ ДУЌАНЏИЈА** — Александар Шехтански, **ЈАДРАНСКА СТРАЖА** — Соња Каранџулоска, Александар Шехтански, **ГАВРА** — Томе Гаговски, **МИЛАДИНОВИЌ** — Драган Мицковски, **ОБРАД** — Томе Стојанов.

Премиера: 26. 4. 1980 год.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ — СКОПЈЕ

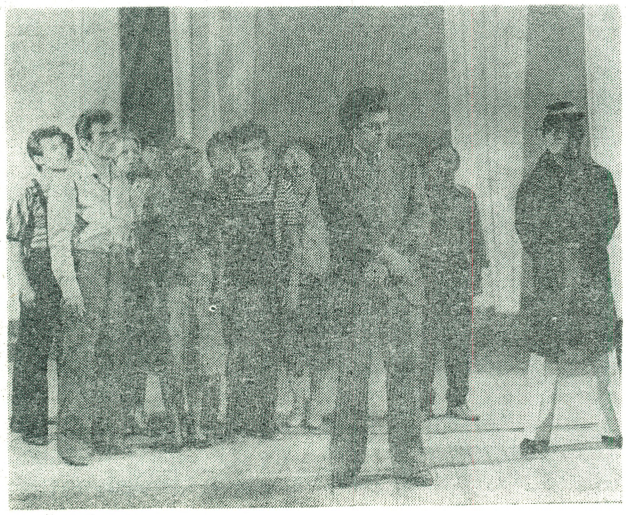
Турска драма;
Албанска драма

СО ТИТО ПРЕД ЛИЦЕТО НА СВЕТОТ

Драматизација: Славко Милановиќ
Режија: Кемал Лила
Превод на албански: Џевад Лимани
Превод на турски и македонски: Илхами Емин
Сценограф: Стојан Михајлов
Костими: Исмаил Рама
Музика: Ахмед Сабит

Учествуваат: Мустафа Јашар, Џевад Лимани, Фехми Груби, Екрем Ахмети, Перихан Туна, Ајете Реџепи, Ирфан Белур, Хекуран Лога, Шефкет Хасан, Дрита Морина, Мукерем Билал, Камил Вајнер, Ахмед Вели, Агрон Бериша, Ердоан Максут, Ријад Тахир.

Премиера: 4. 7. 1980 год.

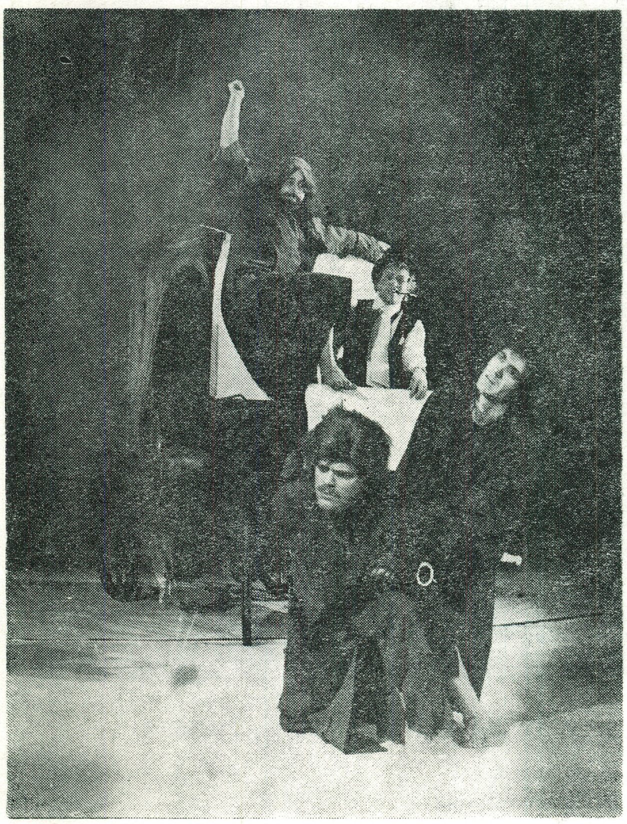


ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ — СКОПЈЕ
Албанска драма

ГЛУВЦИ И ЛУЃЕ

Џон Штајнбек
Превод: Рамзи Несими
Лектор: Хамза Река
Режисер: Мирко Стефановски
Сценографија и костими: Петар Ангеловски
Музика: Ахмед Сабит

Учествуваат: ЏОРЏ — Сефедин Нуредини, ЛЕНИ — Бајрам Мјаку, КЕНДИ — Марк Марку, Шеф — Екрем Амети, КЕРЛИ — Селман Јусуфи, ЖЕНАТА НА КЕРЛИ — Елхаме Билали, СЛИМ — Исмаил Рамо, КАРЛСТОН — Џевад Лимани, УИТ — Хекуран Лога, КРУКС — Беџет Питарка.
Премиера: 8. 10. 1980 год.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ СКОПЈЕ

(Турска драма)

ДОН ПЕРЛИНПЛИН

од Ф. Г. Лорка

Сцена и режија: Кемал Лила

Учествуваат: Перих Антуна, Шефкет Хасан, Незакет Али, Мухарем Билал, Емине Бајрактари, Ирфан Бељур, Ахмет Вели, Ердоан Максут, Ријад Тахир.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ — СКОПЈЕ

Турска драма

ЗЛОСТОРСТВО И КАЗНА
Ф. М. Достоевски

Драматизација: Гастон Бати
Превод: Бертан Онаран
Режија и сценографија: Бранко Ставрев

Учествуваат: РАСКОЉНИКОВ — Фирдаус Неби, ПОРФИРИЈ — Љутфи Сејфула, РАЗУМИКИН — Салаетин Билал, НИКОЛА — Зекир Сипахи, Атила Клинше, ПЕСТРИАКОВ — Ердоан Максут, КОН — Ирфан Белур, ВРАТАР — Енвер Беџет, МАША — Емине Бајрактари, ДАШЕНКА — Мукерем Билал, НАСТАСЈА — Незакет Али, ПОЛИЦАЕЦ — Шефкет Хасан, ЛУЖИН — Мехди Бајрактари, ИЛИЈА ПЕТРОВИЌ — Мустафа Јашар, ПИСАР Ахмет Вели, ДАРИЈА ПАВЛОВНА — Јилдез Рифат, ПАЈТОНЏИЈА — Фехми Груби, МАРМЕЛАДОВ — Џемаил Максут, КАТЕРИНА — Сузана Максут, ПОЛОВОЈ — Ријад Тахир, ПОЛЈА — Едис Рифат, ГОСПОЃА ЛИПЕВЕШЕЛ — Јилдз Рифат, СОЊА — Бедија Беговска, ДУЊА — Перихан Туна, ГОСПОЃА РАСКОЉНИКОВ — Мушереф Лозана..

Премиера: 15. 10. 1980 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

ИВО БРЕШАН

СВЕЧЕНА ВЕЧЕРА ВО ПОГРЕБНОТО ПРЕТПРИЈАТИЕ

Режисер: Владимир Милчин

Сценограф: Петар Ангеловски

Костими: Сотир Наумовски

Превод: Владо Додевски

Учествуваат: МУРИНА — Љубиша Трајковски, МИКАЦ — Ацо Стефановски, ЈУРЕТА — Сребре Ѓаковски, I ГРОБАР — Димитар Илиевски, II ГРОБАР — Станко Стоилков, ЦВЕЌАР — Михајло Петровски, ЦВЕЌАРКА — Менка Ѓорѓиева, ЧИНОВНИЧКА — Радојка Димеска, БАЈДО — Иљко Стефановски, КОЗЛИНА — Петар Стојковски, ЛУКЕСА — Митко Апостоловски, ЛАСИЦА — Петар Мирчевски, ДОН ФЕЛИЦИО — Методија Марковски, ТИЦА — Благоја Стефановски, ДОКТОР — Јосиф Јосифовски, МУШИЦА — Борис Чоревски. ПРОДАВАЧ НА ВЕСНИЦИ — Драги Крстевски, ФРАНЦУЗИНКАТА — Слаѓана Нешиќ, ЕДНО ДЕТЕ — Виктор Кочоски, ПРВ ЏАНДАР — Драги Неделковски, ВТОР ЏАНДАР — Ѓорѓи Постоловски,

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ — СКОПЈЕ

Албанска драма

УКРОТИТЕЛ НА ЛУЃЕ СО СМАРАГДНИ ОЧИ

Теки Дервиши

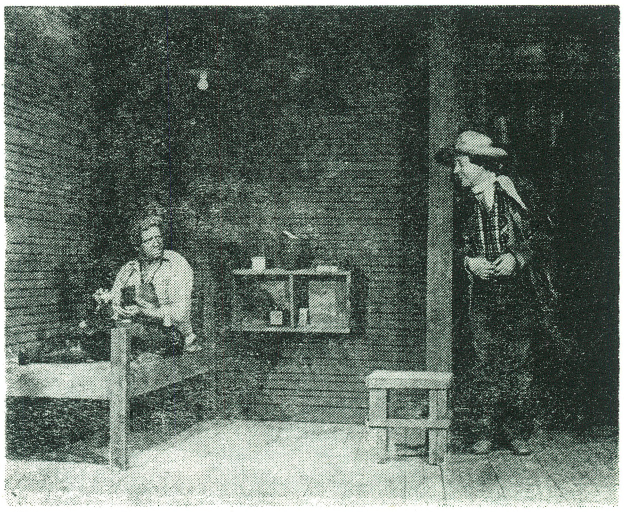
Режисер: Ахмед Јакупи

Костими и сцена: Исмаил Рама

Лектор: Хамза Река

Учествуваат: ЛАЧЕБУЧЈА — Дијана Мехмети, ГРОФ РИЦХТЕМБЕРГ — Сефедин Нуредини, ЧИНОВНИК — Камил Вајнер, ДОН ШМАТА — Исмаил Рама, ЖОЛТИОТ ХАМИД — Џевад Лимани, Фатима — Силвана Бојчиновци, МАРТА ДИЛО — Елхаме Билали, ЦРНОМУРЕСТИОТ ШАПИР — Селман Јусуфи, ГОСПОЃА ЛЕФТЕР — Вера Јоза, АБУ БЕКИР — Бекир Нуредини, АГА МУМИШ БОСФОР — Вехби Керими, ИНСПЕКТОР — Бајруш Мјаку, КЕЛНЕР — Мехди Алидемај, ГРАЦИЈА I — Дрита Алиу, ГРАЦИЈА II — Дрита Морина, ГРАЦИЈА III — Ајете Реџепи, ОРФЕЈ — Некуран Лоџа.

Премиера: 24. 12. 1980 год.



НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

ТОМЕ АРСОВСКИ

ЗАЛЕЗ НАД ЕЗЕРСКАТА ЗЕМЈА

Режисер: Димитар Христов
Сценограф: П. Ангеловски
Костими: Ј. Патрногиќ, С. Наумовски
Музика: Љ. Трифуновски
Звучна кулиса: А. Бељан

Учествуваат: ВСИЛИЈ — Љ. Трајковски, СКИФИЈАС — Ј. Јосифовски, МАНИТАТ — Б. Чоревски, ЕЛЕМАГ — Д. Илиевски, ТЕОФИЛАКТ — П. Мирчевски, ГАБРАС — С. Ѓаковски, ДИОГЕН — М. Марковски, ТЕОДОРА — О. Наумовска, ДОБРОМИР — А. Стефановски, ФРУЖИН — М. Апостоловски, ЛИКА — М. Георгиевска, НЕСТОРИЦА — Б. Стефановски, ГРИГОРИЈ — П. Стојковски, ТЕОДОР — М. Петровски, ДРАГОМУЖ — И. Стефановски, ЖЕНА — Р. Радмановиќ, МАЈКА — М. Бошкова, ПЕТАР — С. Стоилков, СЕЛАНКА — М. Ѓоргиева — Терзиќ ,АШКА — П. Димеска.

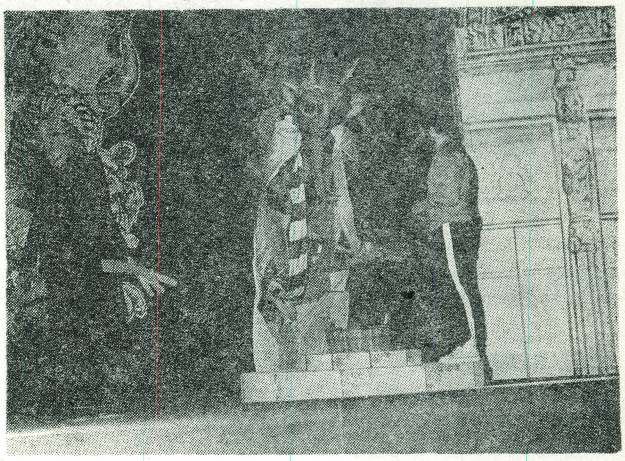
НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

НИКОЛА МАКИЈАВЕЛИ

МАНДРАГОЛА

Режија и адаптација: Љ. Георгиевски
Сценеографија: П. Ангеловски
Костими: Елена Танчева
Учествуваат: КАЛИМАКО — Благоја Стефановски, СИРО — Слободан Степановски, МЕСАР НИЧА — Борис Чоревски, ЛИГУРИЈА — Петар Мирчевски, Сребре Ѓаковски, СЕСТРАТА — Ратка Радмановиќ, ФРА ТИМАТЕО — Ињко Стефановски, ЕДНА ЖЕНА — Радојка Димеска, ЛУКРЕЦИЈА — Менка Георгиева.

Премиера: 13. 12. 1980 год.



НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" — ПРИЛЕП

Перо Будак

КЛОПЧЕ

Режисер: Блаже Алексоски

Сценограф: Васил Костов

Учествуваат: Лидија Иваноска, Петар Димоски, Иванка Ѓорѓиеска, Цане Настоски, Правда Илиќ, Евица Глишиќ, Трајче Иваноски, Благоја Ивчески, Кирил Жежоски, Лиљана Ракициева, Димитар Вандески.

Премиера: 2. 11. 1980 год.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

ВОЈНИКОТ ФАЛБАЦИЈА

Тит Маиций Плаут

Режисер: Ѓорѓи Стојановски к. г.

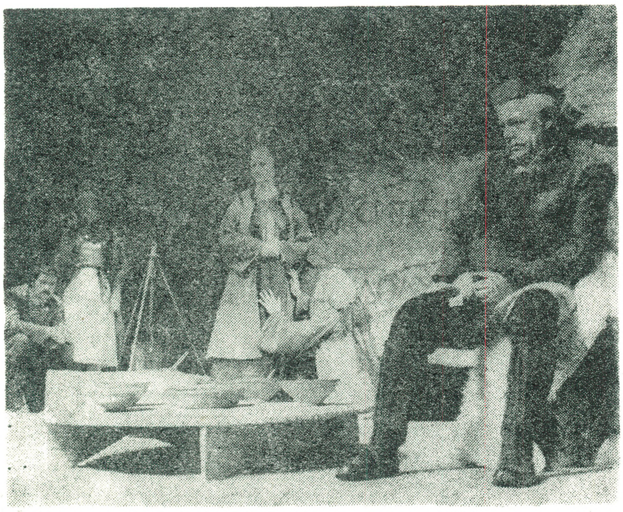
Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ к. г.

Музика: Андреј Бељан к. г.

Учествуваат: ПИРГОПОЛИНИК — Алеко Протогеров, АРТЕТРОГ — Лазар Атанасов, ПАЛЕСТРИСОН — Филимена Цинес, ПЕРИПЛЕКОМЕН — Томе Гаговски, СЦЕЛЕДРО — Орце Трајановски, ФИЛОКОМАЗИЈА — Благица Стојманова, ПЛЕУСИКЛЕ — Стојан Арев, МЕЛФИДИТА — Елица Јанева-Арева, АКРОТЕЛЕУТИЈА — Јелица Кирова, КАРИОН — Методи Басаровски.

Премиера: 29. 6. 1980 год.



НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП
ЈЕЛЕНА ЌЕТКОВИЌ

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Соња Трајанова к. г.

Музичка илустрација: Миле Врчаковски к. г.

Учествуваат: ЈЕЛЕНА ЌЕТКОВИЌ — Јелица Кирова, ВЕРА — Елица Јанева-Арева, ДРАГИЊА — Блага Стојманова, МАЈКАИ НА ДРАГИЊА — Ружа Икономова, АЛИЈА — Лазар Атанасов, ЛОЛА — Методи Басаровски, ВУК — Стојан Арев, ГОСПОДИНОТ — Филимен Цинес, АВРАМОВИЌ — Алеко Протогеров, ФИНИ — Орце Трајановски,

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

ОГНИШТЕ

Жарко Команин

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Костимограф: Ѓорѓи Здравев к. г.

Музика: Боро Јамнициќ к. г.

Учествуваат: МИЛИВОЕ МРКОЕВИЌ — Алеко Протогеров, КРСТИЊА — Ружа Икономова, Јелица Кирова, ЈОВАНА — Јелица Јанева-Арева, АНДРИЈА — Лазар Атанасов, СМИЉКА — Благица Стојманова, ИЛИЈА — Филимен Цинес, ГРУИЦА — Методи Басаровски, ЛАЗАР МИРЕТИЌ — Стојан Арев, ДРУГАРОТ ОД ОКОЛИЈАТА — Коле Крупишки, МИЛИЦИОНЕРОТ — Орце Трајановски, ПРВАТА ЖЕНА — Снежана Сребренова, ВТОРАТА ЖЕНА — Виолета Трајчева, ТРЕТАТА ЖЕНА — Тодорка Гиразова.

Премиера: 5. 10. 1980 год.